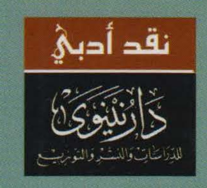
د. صالح هويدي

المناهج النقدية الحديثة
أسئلة ومقاربات





المناهج النَّقديّة الحديثة

أسئلة ومقاربات

عنوان الكتـــاب: المناهج النقدية الحديثة - أسئلة ومقاربات

اسـم المؤلــف: د. صالح هوَيْدي

الموضـــــوع: نقد أدبي

عدد الصفحات: 176 ص

القيـــــاس: 14.5 ✦ 21.5 سم

الطبعـة الأولى: 1000 / 2015 م - 1436 هـ

ISBN: 978-9933-536-18-3





سورية . دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: +963 11 2314511

هاتـــف: +963 11 2326985

E-mail: info@ninawa.org

ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

Ayman ghazaly

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

المناهج النَّقديّة الحديثة
أسئلة ومقاربات

د. صالح هوَيْدي

سيرة ذاتية موجزة

* الاسم: صالح هويدي ناصر
* أستاذ اللغة العربية المشارك.
* دكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد عام ١٩٨٦.
* ماجستير في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن (جامعة القاهرة) عام ١٩٨٠.
* درّس في عدد من الجامعات العراقية والعربية: جامعة الكوفة، جامعة المستنصرية ببغداد، جامعة السابع من أبريل بليبيا، الجامعة الأمريكية بالشارقة، جامعة الجزيرة بدبي.
* شغل مهام رئيس قسم للغة العربية في كلية الآداب / زوارة، (جامعة السابع من أبريل) بليبيا.
* حاصل على جائزة أفضل كتاب إماراتي على مستوى الدراسات في معرض الشارقة الدولي للكتاب، للعام ٢٠١٢، وحظي بتكريم حاكم الشارقة الدكتور سلطان بن محمد القاسمي له.
* عضو لجنة تحكيم عدد من الجوائز الأدبية والعلمية، مثل: جائزة دبي الثقافية، جائزة راشد بن حميد للثقافة والعلوم، جائزة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، جائزة دائرة الثقافة والإعلام لإبداع الشباب. جائزة حمدان بن راشد للأداء التعليمي المتميز، جائزة الشارقة التعليمية للتفوق والتميز العلمي، جائزة المجلس الأعلى للأسرة والطفولة، جائزة الشيخة لطيفة لإبداعات الطفولة.
* عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق، وعضو اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
* عضو في عدد من لجان التحكيم الأدبية كلجنة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ولجنة غانم غباش للقصة القصيرة، ولجنة أندية سيدات الشارقة، ولجنة جائزة الشارقة للإبداع للشباب العرب، وجائزة الصدى ودبي الثقافية الأدبية للمبدعين العرب، وجائزة الشيخة لطيفة للطفولة، وجائزة حمدان للأداء التعليمي المتميز.
* عضو هيئة تحرير عدد من المجلات: الأديب المعاصر (العراق)، مجلة شؤون أدبية، وبيت السرد، لاتحاد الكتاب والأدباء في الإمارات، ومجلة الثقافة التربوية (المحكّمة) التي تصدرها وزارة التربية والتعليم بدبي.
* عضو اللجنة الاستشارية لمجلة دراسات جزائرية البحثية المحكمة، ومجلة نقد وتنوير البحثية المحكمة.
* مدير تحرير مجلة (دراسات) المجلة المحكمة التي تصدر عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، منذ ٢٠٠٧ حتى الآن.
* شارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية في الوطن العربي.

المقدمة

مازال الأدب العربي المعاصر والنقد الأدبي يشكوان من عدم ظهور قامات نقدية تطاول القامات الأخرى في سائر الفنون الإبداعية لهذا الأدب.

وإذا كانت الأسباب التي تكمن وراء هذه الظاهرة المستحكمة تختلف باختلاف زوايا النظر وتتعدد بتعدد الآراء، فإن من الأسباب الرئيسة لهذا القصور سببين مهمين، أولهما: غربة هذا النشاط الإبداعي عن حاضنته الاجتماعية وسياقاته الحضارية ليبدو في صورة نشاط متعال فوقي. وثانيهما: افتقار بيئاتنا لمستلزمات إعداد الموهوبين، من المهتمين بالأدب، ليكونوا نقاد المستقبل؛ بدءاً بقاعة الدرس، ومرورا بالمناهج النقدية التي تحفل بالفضفضة والسياحة والتعميم، لتغدو كتب النقد المعدّة منهجاً أشبه بجراب الحاوي الذي يجمع سائر الفنون والمعارف والأفكار، وانتهاءً بالنشاطات الثقافية والملتقيات الفكرية العامة للدولة ومؤسساتها التي ينبغي أن تخضع لخطط محسوبة وأهداف محددة من بينها الارتقاء بمستوى الموهوبين واهتماماتهم وشحذها، وإنضاج وعيهم عرضاً وجدلاً وحواراً.

ولا نحسب أن أحداً منا بحاجة اليوم لإثبات أهمية النقد وخطره في مسيرة حياتنا الأدبية، وإرهاف الحس الوجداني للفرد، والارتقاء بالمستوى الفكري له. فالنقد صنو الأدب، وجناحه الإبداعي الثاني. فإذا كان الأدب النتاج الإبداعي الأكثر سحراً وتأثيراً وغرابة وفرادة وإمتاعاً من بين الفنون الإبداعية. بل الأكثر خطراً وتحريضاً في حياة الأفراد والشعوب على حد

سواء، فإن من البدهي أن تكون للنقد أهمية توازي أهمية الموضوع الأساس وتضارعه. ورحم الله عالم اللغة والراوية العربي الشهير (خلف الأحمر) الذي جاءه من يستشيره يوماً عن قصد أو غير قصد، بعد أن ضاق بسلطة النقد وسيف أصحابه المسلط على رقاب الشعراء ليقول له: إذا سمعت أنا بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. وهو رأي يدل على ثقة القارئ بنفسه، وينم عن اعتداد بالأدب كبير ولا شك. لكن الرجاحة العقلية والإفحام، لم يكونا لينقصا خلفاً في الدفاع عن دور النقد وأهمية الناقد. وهو دفاع يستند إلى مفردات الواقع الحسي، وينطلق منها لصياغة الحجة التي لا نجد أبلغ منها في الرد.

لقد رد خلف على محدثه بالقول: إذا أخذت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك اياه؟

هكذا يسقط زعم المتكلم المنكر، فلكل فن رجاله، ولكل نشاط مقاييسه، ولكل صناعة أهلها الذين يحتكم إليهم لتحديد قيمة الشيء، ولا عبرة في المقاييس الذاتية ووجهات النظر، بالسخط أو الرضا، فكما يحتكم إلى الصيرفي في معرفة زائف النقد من أصيله، يحتكم إلى الناقد في تحديد أصالة الأدب وتقدير قيمته الإبداعية.

لقد غدا شائعاً ذلك الوصف الذي يشبّه الأدب بـ(الكلام) والنقد بـ(الكلام على الكلام)، كما غدا واضحاً أن الأدب الحديث يدين في كثير من اتجاهاته وأشكاله ومضامينه لطروحات النقد وكشوفاته ورؤاه. فكم من نصوص إبداعية ظلت زمناً ليصيب كاتبها الإهمال والنسيان، حتى قيّض لها من ينوه بها، ويستجلي ما خفي منها ليصبح، كاتبها فيما بعد علماً من الأعلام البارزين، ومبدعاً بين كوكبة المبدعين.

يتوجه هذا الكتاب إذن إلى طائفة من القراء، هم الطلبة وجمهور القراء العريض، من الهواة الراغبين في التزود بالعدة النقدية والزاد الثقافي الذي يعدّهم لأدوار مستقبلية، من دون أن يغفل جمهور الباحثين والمتخصصين، من خلال مقاربتنا لإشكاليات المناهج النقدية ورؤيتنا لفعاليتها وعلاقتها بالخطاب النقدي العربي. وهو ما نأمل أن يؤسّس هامشاً لجهد مستقبلي يأخذ فيه هذا الخطاب المكانة التي نطمح إليها.

ومن أجل تفادي بعض مظاهر النقص، ونواحي الضعف والتلكؤ في الدراسات النقدية السابقة، رأينا أن نحصر معالجاتنا في آفاق النقد ودائرته، متجنبين الخروج عن موضوعاتنا، بالتعريج على ما سوى ذلك، من نشاطات أخرى وعناصر وموضوعات، وإن كان بعضها مما يتصل بالأدب وعناصره. وذلك لإيماننا بأن من حق النقد، كما من حق الأدب، أن يكون له بحثه المستقل الذي يعنى به وينضجه، ليقدمه في إطاره المكتفي بنفسه.

ولا شك في أن لكل بحث أو كتاب هدفاً أو مجموعة أهداف، يسعى إلى الوصول إليها وبلورة نتائج ما بشأنها.

ولعل أهداف هذا الكتاب هي التي أفضت بنا إلى معالجة مادته على وفق خطة توزعت على عدد من المحاور، إذ جاء الكتاب مشتملاً على أربعة أقسام، فيما عدا المقدمة والخاتمة.

عُني مدخل الكتاب بالوقوف على مفهوم النقد وتطوره التاريخي عند العرب والغرب على السواء، من خلال المناهج النقدية المختلفة، وتباين رؤية كل منها لوظيفة النقد وغايته ودوره.

ولما كان النقد نشاطاً على نشاط أول، وكلاماً على كلام سابق، رأينا من المهم أن يختص القسم الأول من الكتاب ببحث علاقة كل من النقد

بالأدب، ووجهات النظر المختلفة في ذلك من جهة، وعلاقة النقد العربي بالنقد الغربي وما تكشّف عنه من مظاهر إشكالية مستعصية من جهة أخرى.

ولعل فهم علاقة النقد بكل من الموضوعتين الآنفتين يقتضي منا إطلاع القارئ على أمور أخرى تتصل بنشاط النقد، وهو ما اختص به القسم الثاني الذي عني ببيان وظيفة النقد ودوره في مسيرة الأدب والثقافة وحياة الفرد والمجتمع، إلى جانب بيان الشروط التي ينبغي تحلي الناقد بها، والمستلزمات التي يقتضي توافرها في شخصيته.

ونحسب أن وقوف القارئ على شروط الناقد ومؤهلاته، من شأنه أن يمكن القارئ من الحكم على النقاد، والتمييز بينهم، وتحديد مدى حياد كتاباتهم عن الموضوعية، واتصافها بالأصالة والإبداع أو بالزيف والمحاباة.

أما القسم الثالث فقد انفرد بمعالجة ثلاث مشكلات أساسية مزمنة، في واقع النقد ورؤيته للخطاب الأدبي، من خلال مناهجه المختلفة، منذ نشأته حتى يومنا هذا، وهي: مشكلة الذاتية والموضوعية، ومشكلة الطبع والصنعة، ومشكلة الالتزام والتحرر.

ولعل من الطبيعي بعد أن وقف القارئ على معالجة الموضوعات والمفاهيم والعلاقات التي تتصل بالنقد ونشاطه، أن ينهض قسم آخر للعناية بمناهج النقد واتجاهاته، منذ أن امتلك مشروعيته المنهجية في بيئته الغربية، حتى عهدنا هذا. وقد رأينا أن يتوزع القسم الرابع (الأخير) على ثلاثة محاور أساسية، الأول: ويعنى بمتابعة ما عرف بـ(المناهج السياقية) أو المرجعية ونقدها. ويمثله كل من: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي. والثاني: ويعني بمتابعة (المناهج المحايثة) أو الداخلية في النقد

الأدبي، ويمثلها كل من الاتجاهات؛ الشكلاني والنقد الجديد، والمنهج البنيوي، ومنهج التفكيك، واتجاه جمالية القراءة والتلقي.

ولم نرد أن نحرم القارئ من فرصة تعرف حقيقة بعض الدعوات والنظريات والاتجاهات النقدية التي قد تعرض له في هذا الكتاب أو تلك الدورية، أو يسمع بها دون أن يتعمق حقيقتها، ويمحص محتواها، ما حدا بنا إلى تخصيص محور ثالث حمل عنوان (تيارات واتجاهات أخرى)، اختص بتناول عدد من هذه الاتجاهات والتيارات، كالنقد الانطباعي، والنقد الوجودي، والنقد الأخلاقي، والنقد الأكاديمي، والنقد الجمالي، والنقد النسائي، والنقد السيميولوجي، والنقد الأسلوبي، والنقد التكاملي.

إن ما يجمع بين هذه الاتجاهات والتيارات جميعها، أنها إما مناهج لم يكن لها أثر كالذي تركته المناهج النقدية الأخرى، أو أنها فروع واتجاهات للمناهج النقدية التي سبق أن عرضنا لها من قبل، مما سوغ إفرادنا لها.

لقد كان طموحنا في هذا الكتاب أن نعرض لما نحسب أنه (هموم النقد) بكل ما تعنيه هذه الكلمة من قضايا ومشكلات ووظائف ومفهومات، تؤرق وعي الناقد، وتحرضه على النظر الدائم، فيها والاختلاف بإزائها، من غير أن نغفل عن إثارة إشكالية علاقتنا بالآخر، سواء في معالجة موضوعة علاقة النقد العربي بالنقد الغربي، أو في ما بث من إشارات وآراء وأسئلة، إلى استجلاء ما نأمله له، متجنبين التورط في منزلق الانجرار نحو فقدان صوتنا الحي المعاصر والوقوع في مهاوٍ سلبية متحجرة أو تبعية للآخر، تتبنى آلياته ومفاهيمه من دون وعي بواعثها، وترديد منطلقاته، من دون هضمها وإدراك جذورها الفلسفية، في صورة من صور الكسل الذهني والتقليد المهين.

وبعد، فلا نحسب أن الكتاب قد قال الكلمة الفصل في هذا النشاط الإبداعي الخلاّق، المجسد للإنجاز الحضاري الراقي للشعوب. وحسبه أنه كان يطمح إلى عرض ما يدور في أفقه، لتحبيبه إلى نفوس القراء، وتقريبه إلى أفهامهم، أملاً في أن ينهض منهم يوماً جيل يقود مسيرته، ويرتقي بها إلى مصافي ما نطمح إليه جميعاً.

أجدني، بعد أن انتهى الكتاب على النحو الذي يجده القارئ بين يديه، مدفوعاً إلى تقديم الشكر لكل من قدّم لي مشورة أو رأياً أو تصويباً من الأصدقاء الذين لم يكونوا بعيدين عنا وعن عملنا.

صالح هويدي

الشارقة ٢٠١٥

مدخل

معنى النقد وتطور مفهومه

عرف النقد ملازماً للإنسان، فهو قديم قدم وجوده، إذ هو قرين النزوع نحو الكمال لديه؛ ذلك النزوع الذي يتخذ شكل معاينة للذات واطراح لنواحي القصور، وتجاوز لمظاهر الضعف، إلى حيث الرفعة والارتقاء بالنفس إلى ما هو أسمى.

أما النقد الأدبي، فيرجع ظهوره إلى النصوص الأدبية الأولى في حياة المجتمع البشري، إذ - ولد شأن غيره من العلوم الإنسانية - بسيطاً ساذجاً، ثم ما لبث أن تطور وازداد غنى وتعقيداً.

لقد عرف العرب النقد نشاطاً فطرياً ملازماً للشعر الجاهلي، واستمر في العصر الإسلامي على منواله الفطري هذا، إلى أن شهد مرحلة تحوله النوعي في العصر العباسي، بسبب ما أصاب هذا العصر من تعقد في الحياة المدنية؛ ثقافياً واجتماعياً وفكرياً.

ولعل أبرز ما يميز النقد العربي في مرحلته الأولى، أنه يأخذ شكل أحكام جزئية ونظرات عفوية، تعبر عن ذوق بسيط تأثري، في جمل مركزة تنزع نحو التعميم المستفيد من خبرات الواقع ومن هنا كثرت الأحكام التي تصف شاعراً لبيت قاله، بأنه أشعر العرب وأن بيته أبرع ما قالته العرب أو أن قصيدته سمط الدهر وسوى تلك من الأحكام التي يكون مصدرها الانفعال، من جراء وقع الأثر الأدبي، قصيدة أو خطبة في النفس، ولجوء الناقد إثر انفعاله بها وإلى إصدار الأحكام القيمية غير المعللة أو المسببة بشأنها.

لكننا ما إن ندخل العصر العباسي حتى نجد النقد وقد تغيرت ملامحه، لينتقل من ذاتيته إلى الموضوعية، ومن التأثرية غير المسوغة إلى التعليل الذي أضفى عليها نوعاً من الشرعية، تلك التي شهدت ولادة أصول وقواعد وأفكار نقدية واتجاهات مهمة، تولي عناية بالاستقراء والقياس والمقارنة، وتجنح نحو الاهتمام بالبيئة حيناً، والصياغة حيناً، ودخائل النفس أحياناً أخرى.

ومثلما بدأ النقد عند العرب فطرياً بدائياً، بدأ عند اليونان ساذجاً بسيطاً، ثم أخذ يتعقد شيئاً فشيئاً، مروراً بأفلاطون ووصولاً إلى تلميذه النابه أرسطو الذي اتخذ النقد عنده شكله الأخير، في صياغة نظرية متكاملة في الشعر والخطابة خاصة، ظلت تتردد زمناً غير قليل لدى الرومان والغرب الأوروبي فيما بعد.

وقد يكون من العسير الركون إلى مفهوم محدد واحد للنقد؛ ذلك النشاط الذي اختلفت دلالته وتغيرت معانيه بتغير عصوره وأحواله ووظائفه، فضلاً عن التطور المعرفي الحاصل لدى المشتغلين فيه، وتطويرهم آلياته وآفاقه.

وقد يكون من المفيد الوقوف عند الدلالة اللغوية لكلمة النقد عند العرب، لنتبين فيما إذا كان ثمة علاقة ما بين دلالة كل من المفهومين اللغوي والاصطلاحي لهذه الكلمة. فقد يدل النقد لغة على ضرب من النقر، ففي المعجم: نقد الشيء ينقده نقداً إذا نقره بأصبعه كما تنقر الجوزة. والنقدة ضربة الصبي جوزة بأصبعه. وقد يدل على لون من الالتقاط، مفرد يشبه في نسقه الضرب السابق. نقد الطائر الحب ينقده، إذا كان يلقطه واحداً واحداً. ومثل هذا الضرب في نسقه ذلك النظر المفرد الخاطف: نقد الرجل الشيء بنظره ونقد إليه، اختلس النظر نحوه. وإلى هذا المعنى صرفوا حديث

أبي الدرداء القائل: إن نقدت الناس نقدوك، وإن تركتهم تركوك، معنى نقدتهم: عبتهم واغتبتهم، فيقابلوك بمثله.

ويبقى بعد هذا، المعنى الشائع المتردد في أدبيات النقد العربي القديم، والمنصرف إلى معنى التمحيص والتمييز. فنقد الدراهم أي ميّز جيدها من رديئها، وإخراج الزائف منها[1]. وإلى ذلك يصرف ما روي من انشاد سيبويه للبيت الآتي:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة   نفي الدنانير تنقاد الصياريف[2]

وناقدت فلاناً، إذا ناقشته في الأمر[3].

يتضح من المعاني اللغوية لكلمة النقد أن المركز الدلالي لهذه الكلمة، يتردد بين النظر في الشيء وتفحصه تارة، وتمييزه والحكم عليه تارة أخرى.

وإلى المعنى القيمي الأخير، المعني بإصدار الحكم، انصرفت جل الجهود النقدية العربية، سواء أكان ذلك في المستوى النظري، أم في المستوى التطبيقي، وذلك منذ أن ضربت أول خيمة للحكم بين الشعراء، في ممارسة للنقد أولية، أشهر من عُرف بها منهم، النابغة حتى عصر التأليف المنهجي، ممثلاً في أبرز رموزه: الجمحي والآمدي والجرجاني (عبد العزيز)، وأحكامهم الساعية نحو طرف أو جانب بصيغة التفضيل التي غدت خصيصة من خصائص تراثنا النقدي.

وليس نقدنا بدعاً بين نقود الأمم الأخرى، فالنقد الحكمي من أكثر أنواع النقد شيوعاً، بل هو أقدم ما عرفته الأمم والحضارات، من أنواع

---

(1)- انظر في ذلك لسان العرب: ابن منظور، مادة (نقد)، والمعجم الوسيط، مادة (نقد)، إصدار مجمع اللغة العربية ٢/ ٩٤٤.

(2)- انظر لسان العرب.

(3)- المصدر نفسه.

النقد وممارساته. يستوي في ذلك أقدم إنجاز ناضج منه عند اليونان، ومعظم الإنجاز النقدي الغربي، حتى القرن الثامن عشر.

ولعل ارتباط الحكم بأقدم ألوان النقد يرجع إلى غلبة جانب الهوى على النقاد، وطغيان شهوة الحكم على أكثر الممارسات النقدية قدماً.

ولا شك في أن هذا كان وراء شيوع أقدم مفاهيم النقد، ذلك الذي يرى فيه نشاطاً يعنى بدراسة النصوص الأدبية والحكم عليها.

ومع تقدم المجتمعات وتطور مسيرة النقد، بدأ الاهتمام ببلورة بعض المفاهيم لدى النقاد، والتركيز على عدد من الوسائل والإجراءات اللازمة لتحقيق مهمة النقد وغايته الأساسية وقتئذ؛ الحكم والتقويم.

ومن بين المفاهيم التي أنتجها اشتغال النقاد على النصوص الأدبية؛ الشرح والتحليل والتفسير. وهي المفاهيم التي ستنتهي إلى صياغة نظرية جديدة ترى في النقد نشاطاً يسعى إلى الكشف عن مواطن الأصالة في الأدب؛ عن طريق التمييز بين جيده ورديئه. وقد يضيف بعضهم إلى هذه العناصر عنصر المقارنة، ليعدها ركناً أساسياً من أركان العملية التقويمية.

وإذا كان النقد الذي يستعجل الحكم دونما حيثيات مقنعة تسوغه، قد رافق المراحل الفطرية الأولى من مسيرة النقد في حياة الأمم، وطغيان الذاتية وسلطة الهوى عند الناقد، فإن بروز مفهوم التعليل قد رافق الانتقال من المرحلة التأثرية في مسيرة النقد إلى المرحلة التعليلية، ليشهد النقد بذلك تقهقر النزعة الذاتية وذوبانها أمام المد الموضوعي المتجلي شيئاً فشيئاً في حياة الإنسان، جنباً إلى جنب مع بدء سماعه (الإنسان) نداء العلم وطرق هذا الأخير أبوابه أول مرة في شكل ثورة تاريخية شاملة.

وها نحن نشهد مرحلة في مسيرة النقد، لا يبدو أنها ستتوقف عند نقطة ما محدودة أو تقتنع بغير التطور اللامحدود بديلاً لها، وعنواناً لظمئها

المتعاظم أبداً. فها هي المقتربات النقدية التي أنتجها الاشتغال على الدراسات اللغوية الجديدة مثلاً؛ من بنيوية وتفريعاتها، إلى أسلوبية ولسانية وسيميولوجية، تقدم لنا بديلاً إجرائياً للأحكام القيمية ممثلاً في مفهوم الوصف. ذلك المفهوم الذي يجعل المهمة النقدية عند الناقد مكتفية بالنظر إلى النص الأدبي، بوصفه بنية لغوية، وتوصيفه على وفق تشكل نسق علاقاته، وأنماط رموزه وموضوعاته (ثيماته)، بحيادية تقصي المعايير القيمية، متأبية على كل ما يمت إلى سلطان الهوى ونزعات الذات بصلة، بعد أن أصبحت مقومات الحكم بديلاً عن الحكم نفسه.

ففي ظل هذه الاتجاهات النقدية ينأى الناقد عن اللجوء إلى أي من أحكام القيمة، مكتفياً بدلاً من ذلك، بالوصف والتحليل والكشف عن نمط العلاقات التي تنتظم بنية النص أو الألفاظ والرموز التي تؤلف نسيجه.

ولم يكن الحكم والتوصيف المظهرين الوحيدين في حياة النقد ومسيرته الدائبة، بعد أن ظهر مفهوم التأويل الذي لا يؤمن بأن للنص معنى واحداً يمكن الوصول إليه، وتفسير العمل بموجبه، وذلك لما شهده العقل النقدي من نضج وثراء.

لقد ظهر هذا المفهوم ملازماً للاتجاهات النصيه التي نظرت إلى العمل الأدبي بوصفه مجازاً وبنية إبداعية ذات إشعاع غير متناهٍ، وظلال تتعدد بتعدد القراء، واختلاف مداركهم، وتباين مستوياتهم القرائية. ظهر ذلك مثلاً في نقد من عرفوا بالنقاد الجدد، واتجاههم المعروف بالنقد الجديد في إنكلترا وأميركا على حد سواء، كما ظهر في أبرز تجلياته وصوره المنهجية الناضجة في الاتجاهات القرائية الحديثة، وعلى رأسها ما عرف باتجاه جماليات النص أو القراءة والتقبّل. ولم نعدم بعض صور هذا المفهوم

وتجلياتـه في ممارسـات ت.س. إليـوت، ونقـد أدمونـد ولـسن، وجهـود الشكلانيين الروس من قبل.

هكذا يصبح النقد مرة الحكم على الأعمال الأدبيـة ودراسـتها، وأخـرى فن تمييز الأساليب الأدبية وشرحها وتفسيرها، وثالثـة الكـشف عـن نمـط العلاقات التي تنتظم بنية النص الأدبي وتوصيفها، وأخيراً وليس آخراً كـما يقال، فن تأويل النصوص وقراءتها قراءة موضوعية، من واقع بنيـة الـنص ومنطق تشكله.

لقد ظل النقد على امتداد مسيرته، واختلاف مفاهيمه، قريباً مما حدده له من وظيفة الناقد المعروف ستانلي هايمن، إذ وصفه بـالقول: "إنـه اسـتعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضاً - في سـبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب"(1)

ومع هذا، فلا نحسب أن ثمة مرحلة نهائية يمكن أن يقف عندها النقد، ما بقي نشاطاً إبداعياً وخلقاً، يضارع عملية الخلق الإبداعي نفسها.

وإذ نعرض للمفاهيم المختلفة للنقد، ولمنطلقاته المتغيرة عرضاً مـوجزاً، فإننا نعرض عن المفهوم الخاطئ الشائع بين بسطاء النـاس وعـامتهم عنـه؛ ذلك المفهوم الـذي يـستمد دلالتـه مـن الفهـم العـامي للنقـد أو الانتقـاد الاجتماعي، إذ يُختزل في الاهتمام بالعيوب والجوانـب الـسلبية، أو الكـشف عن المساوئ دون المحاسن. وهو مفهوم خاطئ قاصر لا يكتسب أي رصيد من الصحة أو درجة من الصواب. ولعل هذا وحده ما يمنح النقد رسـالته التنويرية ودوره الريادي النزّاع نحو الكمال.

---

(1)- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ١ / ٩.

القسم الأول

في النقد وعلاقاته

١- العلاقة بين الأدب والنقد:

يمكن وصف العلاقة القائمة بين الأدب والنقد بأنها علاقة جدلية حية، وقديمة قدم ظهور هذين النشاطين الإبداعيين.

وإذا كان الأدب تجربة شعورية لصاحبها، مستمدة من بيئته، ومعبرة عن رؤية المبدع عنها، فإن النقد نشاط هدفه تفسير تلك الرؤية وتحليلها، بغية تحقيق لون من ألوان الفهم والتذوق والحكم.

وتأسيساً على هذا الفهم، فقد كان من الطبيعي أن ينظر إليهما على أنهما صنوان متلازمان، ونشاطان متكاملان، لا غنى لأحدهما عن الآخر.

لكنّ من الحق القول: إن التعبير عن التجربة الشعورية عند الإنسان أسبق وجوداً من تحليلها وتذوقها والحكم عليها، وهو ما يدفع إلى القول بأسبقية الأدب على النقد.

ولعل من الحق عند القول إن تأمل الأديب تجربته الإبداعية، وتدقيقه فيها، وتعديله إياها قبل إخراجها إلى حيز الوجود، أو إذاعتها في الناس، يعد لوناً من ألوان الحكم وضرباً من ضروب النقد، وبما يعين على القول بأن في طوية كل أديب ناقداً وإن كل أديب ناقد بالفطرة.

وربما شجعت هذه التصورات على ظهور دعوات باتت معروفة في تاريخ النقد؛ منها تلك التي ترى في الناقد أديباً أضاع موهبته الإبداعية، فراح يعبر عن عقد نقصه وعجزه الإبداعي بذلك الدور الهامشي الذي

يتطفل فيه على جهود الآخرين، وتجاربهم الإبداعية. والناقد في نظر هؤلاء الأدباء أقل شأناً من الأديب وأدنى درجة، إذ هو مبدع فاشل في نهاية المطاف.

صحيح أن وجود الشعراء سابق على ظهور النقاد في التاريخ الأدبي للأمم والشعوب، وأن النقد نشاط ميدانه الأدب، وحقله الأساس. لكنّ من الصحيح أيضاً أن في داخل كل ناقد أديباً أو أن كل ناقد أديب بالقوة[1]، على حد تعبير الفلاسفة. فهل يمكن لمن يمتلك القدرة على تفسير آثار الأديب الإبداعية وتحليلها ونقدها، أن يكون أقل موهبة ممن حُكم هو على نتاجه، وأفقر خيالاً منه؟

ولعل من أول شروط التحليل الصائب، والتذوق السليم، والحكم القويم، امتلاك الناقد الحساسية المرهفة والموهبة الأصيلة، فإنْ عري الناقد من هذه الخصال فقد صفته، وزالت عنه ميزته. وربما صح كون الناقد أديباً بطبعه، أكثر من كون الأديب ناقداً بالطبع والفطرة،[2] إذا ما أخذنا النقد بمعناه الحديث وتطور آفاقه في أيامنا هذه، وليس بمعناه الساذج البسيط. فلقد صار النقد نشاطاً معرفياً ينطوي على ألوان من الثقافات، ويستظل بصنوف من المعارف، وضروب من المناهج والنظريات التي لا تسمح بحمل صفة الناقد إلا لمن تسلح بعدتها، وامتلك موهبة، وحاز على خبرة ودربة طويلتين.

ولعل من الإنصاف القول إن علاقة النقد بالأدب ليست علاقة تبعية وحسب، إذ إن النقد وهو يبلور اتجاهات بعينها ويعيد تشكيل عناصر العمل الأدبي، ويسعى إلى توجيه المسار الإبداعي، في مرحلة ما من مراحل

---

(1)- السعيد البارز، المدخل إلى النقد الأدبي، ص١٦.

(2)- جبرائيل جبور، أنظر كيف أفهم النقد، ص١٧.

مسيرة الأدب، إنما يتجاوز علاقة الالتصاق والتعبية تلك، ليرتاد ميادين جديدة، يأخذ فيها دوراً تبشيرياً وريادياً، بما يدعو إليه، وينظّر له، ويتنبأ به.

وإذا كان النقد يستمد من النصوص الأدبية قواعده ومعاييره وأصوله، فإنه سرعان ما يطور تلك الأعراف، معدلاً إياها ومبصراً المبدع بقيم وتقاليد من شأنها أن تثري تجاربه، وتعمق جدل العلاقة فيما بين الأدب والنقد تأثيراً وتأثراً، أخذاً وعطاءً.

ولا يفوتنا التذكير بأن علينا أن نتجنب الوقوع في مهاوي النظرة التفاضلية أو منزلق رؤية تلك العلاقة من منظور التقاطع. فالأدب والنقد جناحا العملية الإبداعية التي لا تستقيم مسيرة إبداعية لأمة ما من دون وجودهما متضافرين، يكمل أحدهما الآخر. لكن ما ينبغي إدراكه أيضاً، أن لكل من الأدب والنقد منطقه ووظائفه وغاياته التي تجعل منهما شيئين متمايزين، وتمنح كلاً منهما هويته ومكانته المحددة، في مسيرة الثقافة عامة والأدب على نحو خاص.

وإذا جاز لنا الاستعانة بالمجاز، بغية تقريب المعنى، في وصف الأدب بأنه لغة أو كلام فإن النقد يصبح، على حد تعبير "بارت" كلاماً على كلام أو ميتا - لغة كما يعبر هو نفسه عنها. ولا شك في أن طبيعة الكلام ستكون متميزة، إن لم نقل مختلفة عن الكلام الذي يترتب عليه.

ويمكننا إيجاز طبيعة العلاقة القائمة بين هذين النشاطين الإبداعيين بالقول: إنها علاقة تكافؤ وتداخل وتأثر وتأثير واتصال واستقلال.

إن الغض من شأن النقد والنَّيل منه، بسبب من اعتماده على الأدب ينطوي على خطل وقصور نظر، إذ يمكن أن ينهض هذا حجة على علاقة الأدب نفسه بالحياة، فلولا الحياة ووقائعها وتجارب المرء، لما وُجِد الأدب وما قامت له قائمة.

إن علاقة التراتب والدور لا يصح أن تكون معيارياً قيمياً لصالح السابق. فوجود الأب سابقاً للابن لا يصلح حكماً لتقرير أفضليته ووجود الظلم وألوان الطغيان لا يلغي أهمية الثورات التحررية أو يقلل من أهميتها.

وبعبارة، فإن للنقد طبيعة مختلفة عما للأدب، وهي طبيعة تفرض لغة خاصة ودوراً تنويرياً وثقافياً في المجتمع والمسيرة الثقافية، يختلف باختلاف وسائل كل منهما وأهدافه ولغته. لكن هذا التميز والاختلاف في صالح مسيرة الأدب والثقافة؛ لأنه يحقق التكامل والوحدة، اللذين لا يمكن تحققهما في ظل انعدام هوية كل منهما، وفقدان تميزهما.

٢- العلاقة بين النقد العربي والنقد الغربي:

إن متابعة جادة لاتجاهات النقد العربي الحديث تكشف بجلاء ويسر عن حقيقة مفادها أن جميع المظاهر الفاعلة لهذا النقد، لا تخرج في حقيقتها عما أنتجه العقل الغربي، من رؤى ومناهج ومفاهيم وتصورات، ولا سيما منذ النصف الثاني من قرننا الحالي، حتى يومنا هذا.

وإذا كانت اتجاهات النقد الغربي وتياراته، تتفاوت في درجة تحقيقها الصورة النموذجية للنقد الغربي، اقتراباً وابتعاداً، انقياداً واستيحاءً، متابعة ولهاثاً، فإن هذه الاتجاهات تظل متأثرة تأثراً يأخذ شكل الإنصات السلبي والتبني الجاهز، ما يجعل كثيراً من النقاد يرون في هذه المناهج محض صدى لتلك النغمات التي يعزفها الآخر.

ولا شك في أن هذا الوضع قد ولّد ردود أفعال متباينة لدى النقاد العرب المحدثين، توزعت على ثلاثة اتجاهات رئيسة، الأول: يرى أن لا مندوحة للنقد العربي، إذا ما أراد تحقيق تقدم منهجي فاعل وحقيقي، من أن يندمج في سياق فعالية النقد الغربي، وآلية إنتاجه لمنظومة البنى والمفاهيم والتصورات التي لم يعد بإمكان النقد العربي اللحاق بوتائر التطور المعرفي الهائل المتحقق

لدى الغرب. أما الاتجاه الثاني: فلا يعدو أن يكون رد فعل للاتجاه الأول، اذ يرفض أصحابه محاكاة النقد الغربي أو تبني أياً من إنجازاته المنهجية، ويسعون بدلاً من ذلك، إلى الاعتصام بالتراث النقدي العربي، داعين إلى إحيائه وتطوير صياغة تهدف إلى تقديم نظرية نقدية عربية، بدلاً من الاكتفاء بالاستيراد الجاهز والتقليد الآلي. وثمة اتجاه ثالث، سنحاول استجلاء صورته بعد أن نعرض لدواعي ما نراه من مظاهر، وما يمكن أن يترتب على مثل هذا السلوك من نتائج حضارية ومعرفية والحكم عليها.

بدءاً لا بد من القول غن تأثر النقد العربي بالنقد الغربي لم يكن المظهر الثقافي الوحيد للعلاقة بالآخر. ونظرة واحدة إلى حقول النشاط الثقافي والمعرفي الأخرى تقدم لنا صورة واضحة للعلاقة غير المتكافئة بيننا وبين الغرب، ما يصبح من غير المعقول ولا المقبول معه، أن نطلب من النشاط النقدي وحده أن يصحح صورة العلاقة، وأن يحقق التوازن المطلوب، في ظل انكفاء صورة المعادلة في سائر تجليات علاقتنا المعاصرة بالآخر[1]، لأسباب ثقافية وحضارية لم تعد خافية على أحد.

وإذا كان معروفاً أن التراث النقدي العربي قد توقف إنجازه عن التطور، مع بدء عطاء الحضارة العربية في الميل نحو الأفول، فإن من الطبيعي أن يحسّ الناقد العربي بضآله ما استقر عنده من منجز نقدي في مقابل تنامي المنجز الغربي تنامياً مذهلاً.

ولا ريب في أن من شأن هذه المعادلة التاريخية المؤسفة أن تقود الناقد العربي المعاصر إلى حالة أقرب إلى اليأس من إمكانية الارتقاء بها عندنا، لبلوغ ما عند الآخر، بكل ما ينطوي عليه هذا الإحساس، من إيمان بالعجز

(1)- انظر: د. صالح هويدي، من أفق المماثلة إلى أفق التخليق، الكاتب العربي: ع ٣٩، ١٩٥٥.

والقصور والدونية - وبما يمكن أن يفضي ببعض هؤلاء إلى الانقياد الآلي لمنجز الآخر والانضواء تحت منظومة بنائه المعرفي ومعطياته الثقافية والنقدية. ذلك أن من شأن الإنجاز المتقدم والتطور المطرد لواقع ما، أن يخلق عناصر جذب، لها قوة استقطاب الآخر (صاحب المنجز الأضعف) وانجذابه فيما بعد انجذاب انقياد وتبعية.

ولعل هذه الخلفية (السيكولوجية) للناقد العربي، وللمثقف عامة هي التي تفسر لنا مظاهر التسليم الكامل بما لدى الآخر من بضاعة، والانقياد لمنجزه، والتبعية له، تبعية من لا يكلف نفسه عناء ممارسة التأمل والمراجعة والتساؤل، ناهيك عن النقد[1].

وربما أمكننا القول إن نقدنا العربي الحديث، لا يمكنه، مهما بلغ من الاجتهاد والاستيحاء، أن يكون نداً للفاعلية النقدية لدى الغرب، ولا عطاء مكافئاً لعطائه، وذلك لتباين عطاء كل منهما، واختلاف آلية إنتاجهما.

ففي مقابل حركة الجدل والتفاعل الخلاق، وقوانين الصراع والانتخاب الواعي التي شهدتها الاتجاهات النقدية في المجتمع الغربي، وكانت محصلة طبيعية لآلية اشتغالها تلك، وجدنا حركة النقد العربي تفرز معطيات إبداعية وملامح اتجاهات نقدية متعالية على الواقع الأدبي، ومتجاهلة خصوصية نصوصه، لتقدم نفسها، بوصفها بنية فاقدة شرعية ولادتها، وغريبة في كثير من جوانبها عن إيقاع هذه النصوص ونبض تشكلها. وهو ما يفسر حركة التقلب السريع في الذائقة النقدية عند نقادنا العرب المعاصرين. مثلما يفسر عشوائية ولادة هذه المناهج وموتها السريع.

---

(1)- المصدر نفسه.

إن انعدام غائية هذه المناهج، وفوضى انتظامها، إنما يرجع إلى عشوائية الانتقاء الثقافي من بيئة الآخر، لدى هؤلاء النقاد تارة، ولاحتكامهم في هذا الانتقاء إلى المزاج الشخصي والتأثر الذاتي بها لدى الآخر ولمنطق (الموضة) ذات البريق الخاطف للبصر ومغرياتها تارة أخرى، وإن اشتمل على عناصر الفرقة الناشزة عن الواقع والتناقض والمفارقة.

ولا شك في أن وراء حركة النقد العربي الحديث، وسلوك نقادنا دلالات ومعاني بالغة الأهمية، لعل من أبرزها ما يكشفه هذا الواقع، من جهل المثقف العربي بجدل العلاقات التاريخية بين الحضارات، وبالقوانين التي تحكم مسار الثقافة الإنسانية، في أثناء مسيرة الأخذ والعطاء، التأثير والتأثر.

ومن الدلالات الأخرى التي ينطوي عليها هذا السلوك، التسليم بعجز الذات الثقافية وإيمانها بحقيقة انكفاء كفة العلاقة، وتعذر إعادة مسار التطور الحضاري، فضلاً عن افتقار هذه الذات للثقة في إمكانية امتلاك الصوت، وبلوغ ما وصل إليه الآخر من مديات حضارية متطورة، ما يجعل من انقياد تلك الذات، ممثلة في المثقف العربي، انقياداً أعمى، وتبعيتها تبعية ذليلة، ضرباً من الإزراء بالدور التاريخي (المعرفي) للمثقف العربي، وبمسؤوليته الريادية في المجتمع[1].

ولا شك في أن الافتقار إلى الثقة والتبعية، ينطويان ضمناً على استبعاد أي إمكانية لبناء إنجاز مستقل، أو إقامة علاقة من الحوار المسؤول، المبني على الإحساس بالثقة والاستقلال، بعيداً عن صور المسخ والاندماج في بنيات معرفية غريبة. لكننا لا نقصد بالاستقلال هذا هنا تجنب المنجز الغربي

---

(1)- نفسه.

أو البدء من الصفر، بقدر ما نقصد تنمية هامش تميز والابتعاد عن آلية تتبع الحافر بالحافر.

ولعل من بين الدلالات التي تكشف عنه هذه العلاقة، انطواء وعي أصحابها على ضرب من ضروب التبسيط المعرفي، وذلك لأنهم ينتقلون بمهمة النشاط النقدي الخلاق، من مسار وظيفته الكبرى المتمثلة في ذلك النشاط المتصل بإنجاز وعي علمي بالنصوص الإبداعية، وتحقيق إنتاج معرفي بها، إلى وظيفة هامشية سلبية، تحصر نفسها بهموم المواكبة الآلية للحركة الظاهرية لاتجاهات النقد الغربي.

إن مثقفينا عامة ونقادنا خاصة، يجانبون الصواب، حينما يحلمون بإمكانية الإفادة من تلك المناهج، كما يفيد منها أصحابها، بطريق نقلها أو متابعتها أو تكرارها. فنقل الفاعل المتطور الحي، من الإنجاز المعرفي الإنساني، من بيئته، لا ينتج بالضرورة إنجازاً فاعلاً متطوراً حياً في البيئة المستوردة له. إذ إن من شروط الاستنبات الحي ألا يكتفي المستورد بالنقل بل إن عليه، كيما يضمن حضور المناهج وفاعليتها وتأثيرها، أن يوفر لها التربة الملائمة، وذلك بإعادة إنتاج ما يستورده من مناهج مرة أخرى، بطريق الجدل معها، واستنباط مفاصل جديدة فيها، وإمكانات متاحة، وذلك بالشغل على واقع النصوص الأدبية العربية التي تنطوي على خصوصية وتميز، من شأنهما أن يقودا إلى ترشيح معطيات جديدة غير تلك التي رشحت عن تلك المناهج، ضمن جدل علاقتها بأدبها الخاص المتميز وآلية اشتباكها معها.

ولعل هذا هو الذي يجعل مناهج النقد وتياراته عندنا تبدو وكأنها رجع صدى لفلسفات الآخر، وكشوفاته المنهجية ومعاناته الخلاقة في صياغة مناهجه صياغة جدلية، وهو ذاته ما يجعل مناهجنا من ثم، تبدو فاقدة

شروط الصياغة الإبداعية القائمة على فهم واقع النصوص العربية، وإدراك قوانين بنيتها، واستخلاص قراءتها، وكشف جماليات تشكلها. بل لقد غدت مناهج نقادنا ضرباً من ضروب التلقف لما يعرف من مناهج في ساحات الآخر وأسواقه.

هكذا يكشف تبني النقد العربي المناهج النقدية الغربية، عن مفارقة تتمثل في أن تلك المناهج ليست في حقيقتها سوى تجليات لواقع الأدب الغربي، وكشفا لقوانين تشكله، وأنها بهذا المعنى، مهما انطوت على قيم متقدمة واستبصارات علمية، تظل رهن معطيات تلك الآداب وخصوصياتها، وأن محاولة فهم الأدب العربي في ضوئها، وإخضاع معطياته الخاصة لها، إنما يؤكد خطورة الطريق وخطله في آن معاً.

من المفيد بعد هذا أن نطرح السؤال الملح الآتي: أتظل مهمة النقد العربي المعاصر الدوران في فلك المقاربات النقدية الغربية، وما تكشف عنه اتجاهاتها النقدية، من رؤى واجتهادات ومفاهيم ومقولات؟

أليس مشروعاً مطالبتنا النقد العربي بأن يتوفر على خطابه الأدبي فحصاً وقراءة وتحليلاً، لتأسيس أفق اجتهاد معرفي، بدلاً من التشبث بالدور الهامشي المحصور في النقل والمواكبة في احسن حالاته؟ من دون أن يعني ذلك توقفنا عن التفاعل الواعي والإفادة الخلاقة من منجز الآخر.

لا شك عندنا في أن أي محاولة للاعتصام بحدود ما لنا من تراث نقدي، في مواجهة النقد الغربي ستمنى بالفشل، لأنها محاولة عقيم، تنطلق من مواقع ردود الفعل وتتهرب من انتهاج طريق الحوار الجاد مع الآخر، وإخصاب جدل المثاقفة فيما بينها وبينه، إلى حيث الاعتصام السلبي بالتراث المجيد، المعمق لميكانيزم الدفاع عن الذات، بالانكفاء عليها والتقوقع داخل شرنقة الموروث المقدس.

وأحسب أن علينا نبذ الاكتفاء بتبني النموذج النقدي الجاهز للغرب والتلهف لجديده، في الوقت ذاته الذي ينبغي علينا الكف عن اتخاذ الموروث النقدي وسيلة للاحتماء، ومنطلقاً لمحض المكابرة والزعم بتضمنه كل ما لدى الآخر وما يمكن أن يتوصل إليه.

إن امتلاك النقد العربي معالم هويته لا يكمن في افتراض البدء من نقطة الصفر أو العودة للمرحلة الطفولية من نقدنا العربي، للتأسيس عليه، بقدر ما يكمن في السعي إلى تأسيس وعي متقدم بشروط العلاقة المتكافئة بيننا وبين الآخر، وإنهاء مظاهر العلاقة الهامشية به، وإنضاج ظروف مناخ جديد، يكرس دعائم التلاقح الثقافي الجاد، ليطرح ألوان الكسل الذهني وضروب النزعة الانتقائية.

والحق أن العقل النقدي العربي، يقف اليوم على مساحة من الثراء المعرفي والتنوع الجمالي، فيما قدمه الغرب من مناهج نقدية متنوعة، واتجاهات خصبة، يمكن لنا الدخول معها في علاقة جدلية، تتمثل ما فيها من منطلقات جادة، وهضم معطياتها، ووعي أسبابها، وإدراك سياقاتها الثقافية ومنطلقاتها المعرفية، مستندين في ذلك إلى عقل نقدي، يستحضر مختلف معطيات الإنجاز الحضاري الايجابية للأمة، وينطلق من همومنا الحضارية المعاصرة، وتميز خطابنا الأدبي، ليخلص إلى تأسيس رؤية معبرة عن هذا الفهم الخاص للذات الحضارية، وإغناء طرفي المعادلة، بإنتاج قيم معرفية وإبداعية عالمية جديدة، تحدد موقع إنجازنا من إنجاز الآخر[1]

---

(1)- د. صالح هويدي، مشكلات النقد العراقي المعاصر، مج الفصول الأربعة: ع٧١، ١٩٩٣.

القسم الثاني

وظائف النقد وشروطه

١- في وظيفة النقد ودوره

يمثل النقد الوجه الآخر للعملية الإبداعية، إذ يكتسب أهمية خاصة باختلاف مفهومه ووظيفته في الحياة الثقافية للمجتمع.

ولعل الأهمية البالغة تنبع من علاقاته المتشعبة التي تتعدى حدود النشاط الإبداعي إلى منشئ الإبداع، وبيئته الاجتماعية الحاضنة له، والمتلقي في آن معاً.

فعلى مستوى النشاط الإبداعي، يسعى النقد الأدبي، فيما يسعى، إلى إضاءة العوالم الإبداعية، بما يسبر من أغوار، ويفض من أسرار، ويستخرج من معانٍ، ويترجم من دلالات، ويعيد من صياغة للتراكيب، واكتشاف للعلاقات، وتأويل للأفكار.

وقد يبدو النقد في عدد من الممارسات النقدية ذا رسالة اجتماعية وأخلاقية، حين يقيس الإبداع بمقدار ما يدعو إليه من مثل عليا، وقيم أخلاقية أو غايات اجتماعية وقومية، تتمشى ومصالح الجماعة، من دون أن تتنكر لواقعها وتطلعاتها، وإلا فَقَدَ قيمته، وعدّ من سقط المتاع ولغواً لا طائل وراءه.

وعلى مستوى المبدع يغدو النقد دليل المنشئ للنص، بما يوجه نظره إليه، من إخفاقات ونكوص، وما يقوده إليه من تجارب إبداعية راقية، وطرق من

الفن سامقة جديدة، ليكون بذلك جزءاً لا يتجزأ من النشاط الإبداعي، وإحدى الوسائل الناجعة في بناء الموروث الإبداعي، وترميم الذاكرة الثقافية للأمة.

ولا يخفى ما للنقد الأدبي من أثر في قارئ النص، وأثر فاعل في تلقيه إياه. فمع النقد ينتقل النص من مستوى إلى آخر جديد، قد يختلف عنه نوعاً لا درجة.

فليس النقد تفسيراً للنصوص أو شرحاً لمضامينها، بقدر ما هو فعالية إبداعية ونشاط ذهني خلاق، يسعى إلى إنتاج معرفة بالنص، أو إعادة كتابته، من خلال منظور ثقافي راقٍ، يستند إلى موقف نقدي واضح لدى الناقد، من قضايا الإنسان والعصر والثقافة والوجود.

من هنا فإن النقد سيصبح وسيلة من الوسائل التي تعين القارئ على اكتساب القدرة على تأمل النصوص، وحسن فهمها، وإرهاف الحس بها، وترقية ذوق متلقيها[1]، وتعميق فطنته بها فضلاً عن امتلاك القدرة على تذوقها والاستمتاع بها. كل ذلك، بما يتيحه النقد من مثال، يمكن للقارئ معه أن يترسم خطاه، ليحفز فيه الرغبة في المقارنة والاحتذاء والتأثر.

وتبقى للنقد بعد هذا وذاك أدوار ووظائف كثيرة. فبحكم الاطلاع الواسع للناقد على روائع الأعمال الأدبية ومسار تطور الإبداع، وإلمامه بالاتجاهات الفكرية والتيارات الأدبية والفنون الإنسانية، ينشأ في مسيرة النقد أحياناً، لون من النقد يسمى النقد الخالق. وهو ضرب من ضروب النقد التنظيري الذي يستشرف إرهاصات الإبداع، مبشراً بها وداعياً إليها

---

(1)- انظر جبرائيل جبور، كيف أفهم النقد - نقد ورد، ص٥٦.

على وفق منطق العصر ومتطلبات المرحلة الاجتماعية وأهدافها التي يسهم كبار النقاد والمبدعين في صياغتها والسعي لتحقيقها[1].

ومن بين مهمات النقد الكبرى وأدواره الجليلة الأخرى، إسهامه الجاد في إعادة قراءة التراث القومي للأمم والشعوب، والكشف عن نواحي الغموض ومواطن الأسرار، بما يضيف إلى حاضر الأمة ورصيد الإنسانية رصيداً جديداً من المعرفة، وذلك بإغناء عناصر ذلك التراث بكل ما هو ثاقب جديد من الرؤى والنظرات.

ولعل من الأدوار غير المباشرة للنقد، دوره في الكشف عن المغمورين من الأدباء الموهوبين، والتبشير بالأعمال الإبداعية الدفينة، والعمل على انتشالها من وهدة الإهمال ومؤامرات الصمت. والأمثلة كثيرة على المواهب الإبداعية الكبيرة التي انتشلتها أقلام النقاد، والأعمال الإبداعية السامقة التي كان يمكن ألا يكتب لها المعرفة والذيوع، لولا تنبيه النقاد عليها وتنويههم بها[2].

ولعل دور المبدع في التحريض على الثورة، وتغيير الواقع والقضاء على ألوان الاستغلال والقهر، وضروب التحكم والاستعباد، أوضح من أن يشار إليه هنا. فكثير من الثورات في العالم كان للأدب والإبداع بعامة دور أوضح فيها، لعل أكثرها صيتاً وأشدها وضوحاً، ما كان للأدب من دور بارز في الثورة الفرنسية. وليس ثمة أدب من غير موجه له، ومؤثر فيه.

---

(1)- انظر د. كمال نشأت، في النقد الأدبي - دراسة وتطبيق، ص١٣٦، والسعيد الباز، المدخل إلى النقد الأدبي، ص١٩.

(2)- انظر د. حلمي مرزوق، دراسات في الأدب والنقد، ص١، ود. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٤٥.

ومع هذا فلم يعدم النقد أدباء ومبدعين ضاقوا بممارساته، ورفضوا سلطته على القارئ والنصوص، فهاجموه دونما هوادة. ومن هؤلاء الأدباء، الشاعر الانكليزي المعروف «وليام وردزورث» الذي رأى في النقد محض ممارسة عابثة لا جدوى منها ولا طائل وراءها، ذاهباً إلى الزعم بأن المقدرة على النقد أحط من المقدرة على الخلق والإنشاء، داعياً النقاد إلى الكف عنه وإنفاق أوقاتهم فيما يفيد وينفع[1]

وبلهجة أخف، يتساءل الروائي الفرنسي الشهير «فيكتور هيجو» عن حق الناقد في أن يسأل عن اختياره الموضوع الذي انتقاه، أو عن حقه في معالجة الموضوع بالطريقة التي اختارها هذا الشاعر وارتضاها لنفسه، منكراً أن يكون ذلك كله من حق الناقد.

وبين هذا الموقف وذاك، يقف عدد من الأدباء والمبدعين في ارتياب من الدور الذي يؤديه الناقد، إذ لا يتردد بعضهم في عدّة طفيلياً، يعيش على الأدب ونصوصه، من دون أن ينتج عنه عمل جليل، من شأنه أن يعود بالنفع على الأدب وأهله، لينتهوا إلى القول إن جمهور الأدب وقراءه يستطيعون الاستمتاع بالأدب والفن دونما حاجة إلى الرجوع إلى الناقد وسلطته وبصيرته[2].

والحق أن الحياة الأدبية لا يمكنها الاستغناء عن دور النقد، وجهود رجاله الذين ينيرون مسيرتها ويوجهون مبدعيها بتجاربهم الغنية وأفكارهم الثرة التي ثقفوها على مر الأيام، واقتبسوها من مسيرة الإبداع الإنساني، لتضاف إلى خبرة الأدباء وتجاربهم الجديدة التي لا غنى عنها، إذ هي محصلة

---

(1)- انظر د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٤٥.

(2)- م. ن.

التقاليد الأدبية التي كرستها مسيرة عظماء الإبداع، مجموعة ومهذبة لتكون في متناول المبدعين وليتحقق الازدهار الأدبي، وتتطور مسيرة الإبداع.

٢- في شروط الناقد ومستلزماته

لم يعد الناقد كائناً طفيلياً، كما كان يحلو لبعضهم تصوره، ولا شارحاً للنص الأدبي حسب، بعد أن غدا دوره في فهم الخطاب الأدبي وإضاءته، وسبر غوره واكتشاف أبعاده، وجلاء طبقات من المعنى، لم تدر حتى في خلد مبدع النص نفسه، بعد أن غدا هذا الدور خلاقاً وعلى جانب من الأهمية والقدر عظيم.

من هنا صار خطاب النقد صنو خطاب الأدب في الإبداع، بعد أن احتل مكانته بجدارة، وحاز على رضا جمهور القراء، ومتذوقي الأدب الذين اعترفوا له بمكانته المستقلة.

وليس أدل على هذا الاعتراف، وذلك التقدير الذي حظي به النقاد عند العرب، من تلك المنطلقات المضيئة التي صدرت عن كثير ممن زاولوا مهمة الإبداع، وعبروا عنها بنظرات سديدة. فليس توكيدهم على فضيلة معاودة النظر في الأدب والارتياض فيه، وكثرة المران والدربة، سوى تعبير عن متطلبات مرجوة، ومستلزمات ينبغي تحصيلها، ليصبح الناقد أشبه بالصيرفي الذي يجيد مهمة فحص الدراهم، لتمييز صحيحها من زائفها، فيما أثر عن خلف الأحمر مقولة شهيرة، استنكرت محاولات تشكيك بعضهم بدور الناقد والتهوين منه.

ويمضي القاضي الجرجاني خطوة أوضح نحو التصريح باستقلالية الناقد بدوره، وتخصصه في صناعته التي يجيدها دون سواه، تماماً مثلما يجيد الآخرون حرفهم وصناعاتهم: «وقد نجد الصورة الحسنة والخلقة التامة

مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة مرموقة. ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها»[1].

ولعل إدراك فضيلة الناقد وعظيم دوره، لم يقف عند حدود النقاد العرب وحدهم، بل تجاوزه إلى سائر الأدباء، ومن شغلتهم هموم الإبداع. نرى ذلك متجلياً مثلاً في موقف الشاعر البحتري الذي أريد له أن يفاضل بين أبي نواس ومسلم بن الوليد، فحكم لصالح أبي نواس في الشاعرية؛ فقيل له اثرها إن أبا العباس ثعلب لا يوافقه على رأيه ذاك. فما كان منه إلا أن عبر عن موقف واعٍ ورؤية ناضجة، لا يخلوان من استنكار مبطن وتنبيه جميل:

«ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته[2]».

يكشف موقف البحتري هذا عن رؤية موضوعية واضحة، فهو لا ينكر علم ثعلب بالشعر، ومعرفته به، ولكنه لا يرى في ذلك أمراً كافياً للناقد. إذ الناقد في رأيه، من جمع بين شرط المعرفة العلمية (النظرية) وجانب المزاولة العملية للإبداع، لإدراك فضل المعاناة. وهو واحد من المواقف التي عرفت في حياتنا المعاصرة عند نفر من المبدعين، نقاداً وشعراء، عرباً وغربيين.

ويأتي الآمدي ليستكمل موقف البحتري مفصلاً له، داعياً إلى ضرورة التمسك به والتسليم بضروراته، والابتعاد عن أي منازعة لأهله، إذ يرى

---

(1)- انظر د. عز الدين إسماعيل، الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي الجرجاني، نقلاً عن الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٦٨ .

(2)- انظر د. عز الدين إسماعيل، كتاب دلائل الإعجاز: عبد القادر الجرجاني، نقلاً عن الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٦٨ .

أن لمن عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطـول الملابـسة لـه، أن يقضي له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبـل منه ما يقوله، ويعمل على ما يمثله. ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان مـن الواجب أن يسلم لأهل كـل صـناعة صـناعتهم، ولا يخاصـمهم فيهـا ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة[1].

ولا ريب في أن عشرات من نصوص الخطاب النقدي، ومثلها عـشرات من كبار النقاد القدماء والمحـدثين الغـربيين، قـد اتخـذوا مواقـف مـشابهة لمواقف نقادنا القدامى، وبها عبّد الطريق إلى ذلك الاعتراف الشرعي بقيمـة النقد وأهمية رجاله وعظيم دورهم في الحياة الأدبيـة، إذا مـا أريـد لهـا دوام الازدهار والرفعة والتقدم.

لكن الناقد في خاتمة المطاف مبدع مـن المبـدعين، وكينونـة هـي محصلة لمجموعـة مـن الخـبرات والقـيم والثقافـات والمواهـب والاسـتعدادات والخصائص والطباع التي إن توافرت لأديب امتلك أهلية النقاد، وإن عري منها فقد مشروعيته.

لقد تحدث كثير من المبدعين عن شروط الناقد ومؤهلاته، فغالى بعضهم وتساهل آخرون، ونادراً ما أجمعوا على تقديم شرط، ولا سيما شرط الموهبة التـي عـدها بعـضهم ضرورة لا غنـى عنهـا، ورأى آخـرون أن الاجتهـاد والدربة والثقافة التي يكتسبها الناقد هي البديل للموهبة الفطرية.

ولو أننا حاولنا البحث عن القيم التي انطوت عليهـا محـاولات هـؤلاء النقاد، والخلاصات التي تضمنتها نصوصهم الإبداعية، لأمكننـا اسـتجلاء أبرز عناصرها الرئيسة. يقف على رأس تلك القيم والخصائص التي ينبغـي

(1)- انظر بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي، ١/ ٣٩١.

للناقد وخطابه التحلي بها الذكاء الشخصي الفطري، الذي يتحلى به نفر من الخلق ويعرى عنه آخرون.

ولعله أشبه ما يكون بالنشاط الذهني والطاقة الفكرية اللماحة الحادة التي عرفها نقادنا القدامى، وتحدثوا عنها طويلاً في باب الطبع الفطري أو الموهوب[1].

ولا ريب في أن للذكاء أثره في مجاوزة الغلاف الظاهري والنفاذ إلى أعماق النص الأدبي، والتقاط ما خفي واستدق على القارئ العادي منه، وامتلاك العلاقات الدقيقة التي يقوم عليها نظام بنية نص إبداعي ما.

ولعل الذكاء وحده غير كافٍ ما لم تسنده طاقة شعورية، هي بمثابة المنبه له والمثير لحدته وطاقته، للعمل والاستجابة لمختلف ألوان التأثير. وعادة ما يطلق على هذه الملكة الطبيعية بالحساسية الشخصية التي تختلف حدة وخفوتاً من شخص لآخر، ارهافاً وكموناً، لتشكل من ثم الناس في أنماط، منهم البليد؛ فاقد الحس والمرهف؛ مفرط الإحساس.

ولهذه الحساسية الدور الأكبر في اكتساب المرء ذوقاً محدداً يعينه بدرجات متفاوتة على تذوق ما في العمل الإبداعي من قيم جمالية، وعلى الانفعال بها وإدراك كنهها، فضلاً عما لهذه الحساسية من دور في توجيه الناقد وتشكيله على نحو يختلف فيه مع الآخر، اختلافاً واضحاً.

ويتصل بحساسية الناقد وما تورثه من طبع ذوقي ونمط مزاجي، ما يمكن تسميته بسعة الأفق والمرونة. وهي صفة تقف في الضد مما ندعوه بالتعصب وضيق الأفق والتحجر، إذ كلما كان الناقد مرناً متفتحاً اتسعت

---

(1)- انظر عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص٥٦٩، وستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١/ ١٩.

كشوفاته، متجاوزة حدود نظرته النسبية الضيقة ومسلماته الذاتية، كاشفة لنا عن ثراء إيداعي ما كان له أن يتأتى في ظل النظرة المحدودة الضيقة.

وإذا كان من طبيعة الأشياء ومنطق الأمور أن تكون للناقد رؤيته الجمالية ومناهجه المعرفية واتجاهاته الفلسفية التي يؤثرها على سواها ويؤمن بجدواها، فإن مما ينبغي على الناقد الحصيف إدراكه وتفادي الوقوع في هوته، ألا يجعل تلك المناهج والرؤى والاتجاهات تحول بينه وبين رؤية الأشياء في حقيقتها، لتصبح حجاباً يعوقه عن الوصول إلى هدفه المنشود، لتستعبده في ألوان من القيد المذل، بدلاً من أن تكون وسيلة كشف، وعامل إضاءة وطريق وصول[1].

ومع الثقافة، نقف عند واحدة من أكثر الصفات لصوقاً بشخص الناقد، وأحد من أهم الركائز والشروط التي تحدث فيها النقاد واختلفوا في مدياتها وآفاقها وأنماطها وحدودها، فضلاً عن اختلافهم في أهميتها وخطرها على النقد والناقد معاً.

إن وجود ناقد بدون ثقافة جادة حقيقية لن ينتج سوى نقد ساذج فطري، يفتقر إلى الفاعلية والإضافة والإبداع، مهما تمتع الناقد بحدة ذكاء ورهافة حس وسلامة ذوق، وسعة أفق ونقاء طبع. فالنقد في أساسه بناء ثقافي يرشح في قلم الناقد، بمقدار ما يتزود به من زاد. وفاقد الشيء لا يعطيه كما يذهب المثل.

وإذا كان لا أحد يماري في أهمية الثقافة وخطرها للنقد والناقد، فإن الذي يختلف فيه الأدباء والنقاد، ذلك المدى الذي يمكن للناقد أن يتسلح به دون أن يرتد إلى نحره بالسلب. فثمة من يرى أن على الناقد أن يلم

---

(1)- انظر مصدر سابق، انظر كيف أفهم النقد، ص ٥٩، ٦٠.

بالأجناس الأدبية وعناصر جميع الفنون، والفروق التي تميز فيما بينها. فليس من المعقول ألا يحسن ناقد التفرقة بين العناصر الدقيقة للفن المسرحي وفن الرواية مثلاً، وليس من المعقول ألا يلم هذا الناقد بالجذور التاريخية لنشأة الفنون وتطورها.

وثمة من يضيف إلى هذه المعرفة ضرورة إلمام الناقد بآداب الأمم الأخرى، فضلاً عن أدب أمته، ليقف على ما لكل منها من خصائص ومميزات ومضامين، وليمكنه المقارنة فيما بينها، واكتشاف ما ينتظمها من صلات ووشائج، فضلاً عن إطلاعه على نماذجها الراقية، وآثارها المتميزة، أينما وجدت.

ومن الأدباء والنقاد، من يذهب إلى ضرورة التوسع في الإلمام بالثقافة إلى مديات أبعد، تتناسب مع تطور علوم العصر، وتشابك ثقافاته وتنوعها، وتعقد مستوياتها، ليقول بحتمية الأخذ بأسباب العلم والمعرفة، سواء منها المتصلة بالعلوم الإنسانية، كعلوم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والانثروبولوجيا وعلم الجمال والميثولوجيا والدين والتاريخ، أو تلك المتصلة بالعلوم البحتة، كالعلوم التجريبية والعلوم الرياضية والعلوم الطبيعية والعلوم البيولوجية، وما يتصل بكل من هذه العلوم،[1] من تيارات فكرية وما يبنى عليها من اتجاهات فلسفية.

ولا شك في أن ثمة من يعترض على الاتجاه الساعي إلى التوسع في ثقافة الناقد، داعياً إلى الاقتصار على الثقافة الأدبية (الخاصة) وتعميقها، والاكتفاء بخبرات العلوم الإنسانية العامة والأطر العريضة لها، وتفادي

(1)- م.ن: ص٦، وفي النقد الأدبي، ص٨٧، ٩٠، والمدخل إلى النقد الأدبي، مصدر سابق، ص٣٢.

تبديد الجهد والوقت في تحصيل العلم، بفروع لن يصل فيها الناقد إلى مرتبة المتخصص فيها، ولو أضيف عمر إلى عمره. وهؤلاء ينطلقون من فكرة دعم أدبية الأدب ما دام الأدب في النهاية لا يعدو كونه أدباً، وأن تكريس الجهد ينبغي أن ينصرف نحو توسيع الخبرة في مجال النصوص الأدبية، بطريق التعمق في قراءة عشرات النماذج منها، قراءة فاحصة عميقة[1].

في مقابل هاتين الوجهتين، ثمة ثالثة لا ترى غضاضة في قراءات الناقد، خارج حقل الأدب، وإلمامه بفروع العلم، شرط ألا تفتنه هذه القراءات، فتدعوه إلى تطبيق ثقافتها المجلوبة من خارج الأدب على الأدب، على نحو مباشر، ودونما حذر أو إدراك للفارق الجوهري بين العلم والإبداع[2].

والحق أن من المحال على الناقد أن يتمكن من الجمع بين الثقافة الأدبية والإلمام بفروع العلم المختلفة، ليكون ناقداً أدبياً ومؤرخاً وعالم نفس وفيلسوف وعالم اجتماع، ومتخصصاً في علوم السياسة والاقتصاد وعلوم الدين والعقيدة، فضلاً عن إلمامه بحقول الأنثروبولوجيا والبايولوجيا والميثالوجيا وعلوم الطبيعة والرياضة.

إن على الناقد أن يدرك وهو يقرأ في الحقول العلمية، أنه يقرأ فيما هو (خارج) الأدب، وأن التوسع المقصود في مجال هذه العلوم، غالباً ما يكون على حساب تدعيم (أدبية الأدب)[3].

ولعل في تاريخ نقدنا الحديث ما يؤكد مثل هذه النتائج التي نخشى من الوقوع في مخاطرها، على النحو الذي فعله نقاد كبار، كالعقاد والنويهي في

---

(1)- انظر د. محمود الربيعي، قراءة الشعر، نقلاً عن السعيد الباز، ص ٣٣، ٤٤.

(2)- م. ن: ص ٣٤-٣٥.

(3)- م. ن: ص٣٣-٣٥.

دراستهما لأبي نواس وابن الرومي، وبعض دراسات غالي شكري وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم عن نجيب محفوظ خاصة، والأدب العربي عامة، وبعض ما قدمه سلامة موسى من قراءات وتفسيرات لنماذج من الأدب العربي، على اختلاف اتجاهات هؤلاء النقاد، وتباين مشاربهم.

إن إلماماً عاماً بقوانين العلوم ومناهجها وكشوفاتها وطرائق تحليلها ودراستها ضروري للناقد الأدبي، من شأنه أن يوسع بصيرته ويخصب فكره ويلهمه الأفكار الثرة، ويعينه على تنظيم تلك الأفكار، وتفسير ما غمض من قيم ومضامين أدبية، ويساعده على حسن عرضها وتقديمها للقارئ، بطريقة منهجية منظمة بعيدة عن أيما فوضى أو غموض أو تهويش.

ولعله ليس بعيداً عن هذه الثقافة الأدبية إلمامه بتراثه الثقافي وتطور أدبه، فنوناً وأساليب ومذاهب وتيارات، إلى جانب امتلاك الناقد ناصية اللغة؛ مفردات وتراكيب وأساليب وبما يعينه على فهم الظاهرة الإبداعية الجديدة ووضعها في سياقها من سلم التطور الأدبي، وإدراكه لتطور الدلالات اللغوية وإيحاءات المفردة اللغوية، دونما غلط أو وهم أو شطط.

وقد لا تبدو الاشتراطات السابقة والثقافة الواسعة التي يتحلى بها الناقد عاصمة إياه من النقص والقصور، ما دام بعيداً عن نشاط مهم لا غنى عنه في مهمته الإبداعية تلك، ونقصد به الدربة على تذوق نماذج النصوص الأدبية الراقية، والمران على معايشتها، والتمرس في مداومة النظر فيها، والتدقيق في أنماطها، والكشف عن أسرارها، بما يجعل معرفة الناقد بالنصوص الأدبية معرفة متميزة من معرفة سواه، من العامة والقراء. وهو ما يجعل خلف الأحمر مصيباً تماماً في قولته النقدية ذائعة الصيت، التي كشف فيها عن استبصار نقدي واعٍ لمن قال له يوماً:

«اذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال له: إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟»[1]

هكذا تبدو معرفة الناقد، من واقع الدربة والتمرس والمعايشة والتدقيق، غير معرفة القارئ أو المتلقي البسيطة المحدودة.

إن السؤال الذي يفد على الذهن الآن هو: هل يعصم توافر هذه الشروط والمواصفات النقدية الناقد من الوقوع في براثن سوء الفهم أو القصور أو النقص؟

ولعل الإجابة بالنفي، هي الإجابة الأكيدة على مثل هذا السؤال. فليس ثمة ما يعصم من الوقوع في آفاق القراءة السلبية، وإن توافرت لها مثل هذه الشروط. فإلى جانب هذه الظروف والاشتراطات ينبغي على الناقد، ألا ينأى عن النص المنقود أو يجعل بينه وبين منشئه حاجزاً نفسياً أو فاصلاً عقدياً أو تعصباً عليه، لميل أو هوى. بل إن عليه أن يحنو عليه، وألا يضنّ عليه بطول نظر، ودوام مراجعة وجمال عطف. فالنص الأدبي لا يمنح قارئه ذخائره إذا ما ضنّ عليه بعطفه[2].

ومع العطف يقف الصبر صفة، ينبغي على الناقد التحلي بها، في شكل مراجعة متأنية، وتدقيق دؤوب، واحتمال لما يستعصي على الفهم، ويستغلق على الفكر، ويتحدى القدرات الذاتية للناقد الذي لا ينبغي أن يلقي بأسلحته منذ النزال الأول، بل عليه أن يقبل التحدي بأخلاق الفرسان، ليهرع إلى مظانه، باحثاً هنا ومفتشاً هناك، مجتهداً في هذا ومستفهماً عن ذاك، حتى ينكشف له ما غمض من أمره، وينفتح له ما ظن أنه سيظل منغلقاً

---

(1)- ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص٢٧-٢٨.

(2)- د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص٣٣٨.

بوجهه أبدا. وتلك واحدة من علامات الصبر، وهي أمارة من أمارات العلم، وسمة من سمات أهله وطالبيه.

وبعد هذا، وربما قبله، ينبغي على الناقد أن يمتلك أخلاق العلماء وعدلهم، وذلك عن طريق تجرده من أيما ميل أو هوى، من شأنه أن يحيد به عن الدقة والموضوعية، فيعلي من الإنتاج الهابط، ويغض من الإنتاج الإبداعي الراقي لمحض ميول فردية، أو تشيع لمذهب يعتقده أو أسلوب يؤثره على سواه، أو عقيدة اجتماعية أو مذهب نفسي، أو لأي مصلحة شخصية كانت، أو لدواعٍ قومية أو طائفية أو طبقية، تنطلق من واقع التحزب لرؤية عقدية، خارجة عن جوهر البناء الفني للنص، وحقيقته الداخلية العميقة.

ولا شك فإنه ليس ثمة ما يمنع من انجرار عدد من النقاد الأذكياء إلى شراك هذه الأهواء والمصالح، وتوظيفهم نقدهم من أجل التطبيل والتزمير وحرق البخور، دعاية لأدب هابط أو أديب خامل، في محاولة للجري وراء مصلحة مادية أو حظوة أو جاه موعودين. وهو ما يمارسه في العادة صغار النقاد ودخلاؤهم، ويترفع عنه كبار النقاد ورجاله الجادون، إلا في الحالات النادرة والظروف الاستثنائية التي تنكفئ فيها الموازين، وتنحرف فيها مهمة النقد ووظيفته الثقافية والتنويرية السامية الرفيعة.

لكن المجتمع الثقافي والتاريخ الأدبي عامة يقف بالمرصاد لمثل هذه الانحرافات؛ ليسجل في وثائقه ما يتساقط من هذه الأسماء، وما يبقى منها معانداً النفس ومكابراً، وإن تطلب الأمر منهم تضحية وصبراً وخسارة على المدى الزمني القريب.

القسم الثالث

في مشكلات النقد الأدبي

الذاتية والموضوعية:

انقسم الناس من قراء وأدباء ونقاد، وما زالوا حتى يومنا هذا، بإزاء تحديد هوية الفعالية النقدية ومدى صلة النقد بحقلي العلم والفن، اتجاهات ومذاهب. ويمكن تصنيف وجهات النظر المختلفة للجمهور الأدبي إلى ثلاث طوائف رئيسة؛ فطائفة ترى في النقد ذاتية تستند إلى الذوق الشخصي المحض، المباين للعلم وقواعده؛ وطائفة ترى في النقد نشاطاً علمياً، يستند إلى أسس موضوعية وأدوات منهجية، تتوسل بقواعد العلم ومنجزاته العلمية المجانبة للذوق الشخصي والبعيدة عن الهوى. أما الطائفة الثالثة فترى النقد محصلة تلاقح ما هو ذاتي بما هو موضوعي، أو امتزاج الفن الممثل في الذوق الشخصي بالعلم المنعكس في جملة التطورات والإنجازات المتحققة في حقول العلم والمعرفة.

وقبل أن نستعرض وجهات نظر الطوائف المختلفة، لا بد من أن نقف عند مفهوم الذوق ومعناه، بعد أن وجدناه يتردد كثيراً في التصورات السابقة، حتى ليبدو محوراً لمؤيديه ومنكريه في آن معاً. فالذوق في معناه اللغوي ملكة تدرك بها طعوم الأشياء، لكن هذا المعنى اللغوي لم يلبث أن تطور ليصبح له مفهوم اصطلاحي، يشير إلى أداة الإدراك التي تثير لدى المتذوق انفعالاً، مشيعة في نفسه لذة

واستمتاعاً واضحين، لتكون من بعد القوة التي يقاس بها الأدب ويقدر من حيث هو فن[1].

ينطلق أصحاب وجهة النظر التي تعطي للذوق دوراً أساسياً في الفعالية النقدية من اعتقادهم أن النقد فن يستند إلى الممارسة الشخصية المتمثلة في التذوق الشخصي، المتباين بتباين النقاد واختلاف أذواقهم. وهم في ذلك يصدرون عن تصور للنقد، مفاده أنه سعي لالتقاط صدى النصوص الأدبية في ذواتنا عقب تمريرها على تلك النصوص، أو تلمس للإشعاعات التي تعكسها النصوص الأدبية في ذواتنا، وما تثيره من أخيلة وانفعالات، تتجسد في مواقفنا النقدية، انكاراً وقبولاً[2].

ولا تتوانى هذه الطائفة من النقاد عن إنكار أي إمكانية لتحول النقد من مجال الفن إلى مجال العلم، مادام هذا النقد مستنداً - على وفق تصورهم - إلى الذوق والتأثرات الشخصية للناقد، كما أنهم ينكرون على النقاد أي إمكانية للتخلص من المزاج الشخصي والأهواء الذاتية، بل هم يذهبون إلى أبعد من ذلك، حين يرفضون موقف النقاد الداعين إلى موضوعية الحكم النقدي، مصورين الموقف الأخير بأنه ضرب من ضروب القضاء على ما أسموه باستاطيقا الوجدان[3]

ولعل من أبرز حجج الطائفة الأولى من النقاد، تلك التي ترى في استناد النقد إلى العنصر الشخصي أمراً طبيعياً مادامت هذه التجربة النقدية تتصدى لتجربة أدبية عمادها العنصر الشخصي. بل نحن لا نعدم من نقاد طائفة النقد الموضوعي من يؤيد ما ذهب إليه هؤلاء، مؤكداً تسلل هذا

---

(1)- انظر د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، ص ٧٧، ٧٩.

(2)- انظر د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص٥٩.

(3)- انظر النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهه، ص ٧٩.

العنصر إلى نقدنا بطريقة أو بأخرى كما ذهب لانسون، أحد رموز النقد الفرنسي الموضوعي إلى ذلك، وإن كان له رأي خاص إزاء دور العنصر الشخصي في النقد[1].

وممن أنكر وجود مقاييس ثابتة أو قواعد محددة للحكم على الآثار الفنية، بالقبح أو الجمال، الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانط. ومن الأدباء أناتول فرانس وجول ليمتر.

وأحسب أن من الواجب علينا، ونحن نعرض لاتجاهات النقد الغربي الحديث، ونقاده، من قضية الذاتية في النقد الأدبي، أن نقف على جانب من منطلقات تراثنا النقدي الذي أكدت كثير من الدراسات الحديثة على أصالة نهجها، وعمق أصولها وثراء معالجاتها، حتى لتبدو لنا اليوم وكأنها جزء من البنية المعرفية لإنسان هذا العصر، وثقافته الحديثة، وبما يؤكد دور هذا التراث وأثره في الحضارة الإنسانية.

نلمس مظاهر الذاتية مثلاً في نقد عمرو بن العلاء للشعر، ممثلاً في موقفه من المحدثين الذين كان يتعصب عليهم، مؤثراً القدماء عليهم.

ولا ريب في أن موقف عمرو بن العلاء هذا، يستند إلى اعتبارات خاصة، تقع خارج دائرة العمل الأدبي، لتتصل بهوى الناقد وعقيدته الأدبية أكثر من اتصالها بحقيقة الأثر وصفاته الموضوعية. يقول عمرو بن العلاء في الشعراء المحدثين:

"إن قالوا حسناً فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم"[1]. وإذا كان موقف عمرو بن العلاء هذا أوضح من أن يخفى أو يعلل، فإن في

---

(1)- انظر محمد مندور، منهج البحث في الأدب واللغة للانسون، الملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب، ص٤٠٢.

موقف ابن الاعرابي الذي يلتقي معه في أساس منهجه، قدراً من الصدق والصراحة، ينأىٰ به عن مشاعر العداء.

لقد جاء رجل إلىٰ ابن الأعرابي وأنشده شعراً لأبي نواس، فلما أحس الأول جودته وحسنه أمسك عن التعليق "فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال بلىٰ، ولكن القديم أحب اليّ"[٢].

إن موقف كل من عمرو بن العلاء وابن الأعرابي من الشعراء المحدثين إنما كان يعكس قناعة اطمأنا إليها، وهوىٰ ألفاه فيهما، ومشاعر اعتادا عليها، ووجدا صعوبة في التحول عنها، أكثر من كونه رؤية موضوعية وتحليلاً مجرداً.

وينتمي إلىٰ جنس هذين الموقفين طائفة كبيرة من الأحكام النقدية التي حفلت بها كتب النقد والبلاغة العربية التي جاءت غفلاً من الحجج والتعليلات، ومنها مجموع الأشعار التي أوردها المؤلفون في سياق ما عرف بـ(من الحسن) و(من القبيح)[٣]. نجد ذلك في كتب المختارات وكتب الحماسة وكتاب الآمدي والجرجاني وابن الأثير والعسكري وابن طباطبا، وسواها من الكتب الأخرىٰ.

وإذا كنا وقفنا علىٰ آراء (لانسون) و(كانت) وسواهما في دور الذاتية وأثرها في النقد، فإن في آراء أدبائنا ونقادنا العرب، ما يقف جنباً إلىٰ جنب مع هذه الآراء، كاشفاً عن غنىٰ ولماحيّة متميزين. فهذا ابن الأثير يقدم الذوق الشخصي علىٰ العلم وقواعده، وهو يعالج مباحث البلاغة، يقول:

---

(1)- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، نقلاً عن الأسس الجمالية في النقد العربي، مصدر سابق، ص١٩٢.

(2)- الأسس الجمالية، ص١٩١.

(3)- م. ن: ص١٤٨.

"إن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم"[1].

ولا يقف ابن الاثير عند حدود هذا الموقف دون أن يسوّغه، كاشفاً عن مصادر رؤيته التي تعبر عن لا أدرية، وترجع الذوق إلى حالة لا تقبل التسويغ، ولا ترد إلى دليل. فهو يرى مثلاً أن الحكم في أمر من أمور البيان: "لا يحكم فيه غير الذوق السليم ولا يقام عليه دليل"[2]. وهي رؤية تذكرنا بكلمات إسحاق الموصلي الشهيرة: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تدركها الصفة"[3].

ونحن إن نسينا لن ننسى في نقدنا الحديث صوت ناقدنا المتميز محمد مندور وهو يخوض معاركه النقدية ضد من رأوا في الممارسة النقدية علماً، وعلى رأسهم محمد خلف الله، إذ رأى مندور النقد فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين أساليب الأدباء، منكراً على تلك الدراسة اتخاذها قوانين العلم وقواعده، ذاهباً إلى أننا لو فعلنا ذلك، لقتلنا أي تحليل نقدي للفن[4]. ثم إن علينا ألا نغفل المرحلة الأولى من مراحل النقد، وهي المرحلة التأثرية التي يقوم فيها الناقد بتعريض مرآة روحه للعمل الأدبي، لتبين الانطباعات التي تتركها الأعمال الأدبية فيها.

هكذا ينكر نقاد هذه الطائفة إحلال العلم ومقاييسه محل الذوق النقدي، مؤكدين على أن التجارب العلمية وحدها هي التي يتساوى فيها

---

(1)- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ٣٨.

(2)- م. ن.

(3)- انظر محمد مندور، الميزان الجديد، ص٤٠٢.

(4)- منهج البحث في اللغة والأدب، النقد المنهجي عند العرب، مصدر سابق، ص ٤٠٥- ٤٠٥.

الجلف والمتحضر والفظ والرقيق، إذا ما توافرت لهما الكفاية العلمية، لينتهيا معها إلى النتائج ذاتها، كلما أعادا إجراء التجربة.

وفي مقابل هذا تصر الطائفة الثانية من النقاد على أن يكون النقد علماً له قوانينه الخاصة ومناهجه الموضوعية التي تحول دون غلبة جانب الهوى والنزعة الذاتية للناقد وتعصم الدراسات النقدية من مظاهر البلبلة والفوضى.

ولم يخل تراثنا العربي القديم من مواقف مبكرة لنقادنا، انطوت على منطلقات لا تنقصها الأصالة في التنبيه على أهمية النظرة الموضوعية في الممارسة النقدية وإطراح الهوى والتعصب للون أو طائفة أو أشخاص، لأيما سبب أو باعث.

وإذا كان من الذاتية المنكرة والتحيز المكروه، التعصب للقديم والوقوف بوجه الحديث لمحض القدم أو الحداثة، وبدافع الهوى الشخصي والميل الذاتي، فإن تنكبّ ابن قتيبة عن هذا السبيل الذي وجده عند سابقيه، وتنبيهه عليه، يدخل في إطار الموضوعية في النقد، يقول ابن قتيبة:

"... ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجية في أوله... فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه (له)، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، أو

حداثة سنة، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه..."[1].

ولم يقف أمر إقامة أسس الموضوعية عند نقاد الشعر وحدهم بل تجاوزه إلى من تحلى بقدر من البصيرة من الشعراء أنفسهم. فهذا ابن مناذر الشاعر ينشد حماداً الأرقط قصيدة له ويطلب منه، في حالة من البرم والضيق، أن يقرئ أبا عبيدة السلام وأن يقول له:

"يقول لك، ابن مناذر اتق الله واحكم بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين، ودع العصبية"[2].

ويستمر هذا النهج الموضوعي عند الأقدمين، حتى ليكاد يتخذ عند بعضهم شكل الوصايا والتوجيهات. فهذا ابن شرف القيرواني يحذرنا من الآفة نفسها قائلاً:

"تحفظ عن شيئين، أحدهما أن يحملك إجلال القديم المذكور على العجلة باستحسان ما تسمع له، والثاني أن يحملك إصغارك المعاصر المشهود على التهاون بما أنشدت له؛ فإن ذلك جور في الأحكام وظلم من الحكام، حتى تمحص قوليهما، فحينئذ تحكم لهما أو عليهما"[3]

وإذا كان رفض التعصب للعصر والزمان في الحكم على الشعراء مجسداً النظرة الموضوعية عند نقادنا، فإن رفض نقاد آخرين أن تكون الاعتبارات العقدية والقيم الدينية مقياساً للحكم على الشعر جسد النظر الموضوعي نفسه. فهذا الصولي يرفض في موقف له، من شعر أبي تمام، أن تكون عقيدة

---

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ١٠.

(2)- أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، نقلاً عن الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٩٢.

(3)- رسائل البلغاء، نقلاً عن الأسس الجمالية، ص١٩٤.

الشاعر منطلقاً للغض من قيمته الفنية عند الناقد، إذ يقول في سياق الدفاع عن الشاعر:

"وقد ادعى قوم عليه الكفر،بل حققوه وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره (والنيل من) حسنه، وما ظننت أن كفراً ينقص من شعر ولا أن إيماناً - يزيد فيه"[1].

ليس قليلاً أن يسقط ناقد يستظل بقيم مجتمع إسلامي، للقيم الروحية، التي لها سطوة غير قليلة، الاعتبارات الدينية، متجرداً للحكم على الشعراء وشعرهم، حكماً فنياً يستند إلى جوهر الإبداع الفني.

ويزيد الجرجاني الأمر جلاء حين يرتقي بقضية الشعر والعقيدة الدينية إلى حدود التنظير الإطلاقي، مقدماً الحجج والأدلة على ما يقرر ويعلن في غير قليل من الجرأة والصراحة:

"فلو كانت الديانة، عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ، وعاب من أصحابه، بكماً وخرساً، وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر"[2].

ولسنا بمستطيعين تقدير مدى الجرأة التي تنطوي عليها عبارة الجرجاني "ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر". إلا إذا أدركنا حقيقة تعذر الجهر بهذا الموقف عند أكثر نقادنا معاصرة وتحرراً اليوم.

---

(1)- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص١٧٢.

(2)- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٨٦.

ولا ريب في أن كثيراً من جهود نقادنا العرب القدامى التي عكفت على المفاضلة بين الشعراء، والموازنة بين قصائدهم، على أساس ما تنطوي عليها آثارهم من مظاهر بلاغية، وخصائص إيقاعية، ونواحٍ أسلوبية ولفظية، يدخل جميعه في جنس هذه الرؤية الموضوعية.

روي عن اختلاف الناس في المفاضلة بين الشعراء يوماً، فقيل إنّ علياً بن أبي طالب حين أقبل سأله أبو الأسود الدؤلي عن رأيه، فقال: "كل شعرائكم محسن، ولو جمعهم زمان واحد وغاية واحدة ومذهب واحد في القول لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك وكلهم قد أصاب الذي أراد وأحسن! فإن يكن أحد فضلهم فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة امرؤ القيس بن حجر، فإنه كان أصحهم بادرة، وأجودهم نادرة"[1]. وفي هذا النص استباق لإيجاد مقاييس موضوعية واعتبارات مهمة في الحكم على الشعراء والمفاضلة بينهم بعيداً عن الهوى وسلطان الذاتية.

ولعل من بين مظاهر هذه الرؤية الموضوعية في النقد محاولة الجرجاني في الوساطة، الكشف عن أثر البيئة وتنوعها في شعر الشعراء، وتجليها في عدد من المظاهر اللفظية والمعنوية والأسلوبية والإيقاعية؛ كزازة ووعورة، وليناً ولطفاً، ضعفاً وتعقيداً، لحناً وخطأً. وهو الأمر الذي قاده إلى تفسير تباين شعر عدي الجاهلي الحضرمي عن شعر كل من الفرزدق ورجز رؤبة الآهلين البدويين[2].

ولعل الناقد الآمدي هو الذي يبرز أمامنا من بين النقاد الذين يستشعرون دواعي النظرة الموضوعية، وحق القارئ في مطالبته الكشف

---

(1)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٣٧٧.

(2)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، نقلاً عن النقد العربي القديم، العربي حسن درويش، ص١١٦-١١٧.

عن أسسها، ما جعله يبسطها له في غير موضع، من كتابه الموازنة الذي جعله ميداناً للمفاضلة بين شعر أبي تمام والبحتري:

"وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك... بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما وذكر مطلوبيهما في سرقة معاني الناس وانتحالها، وغلطهما في المعاني والألفاظ، وإساءة من أساء في الطباق والتجنيس والاستعارة ورداءة النظم واضطراب الوزن وغير ذلك..."[1].

وفي النقد العربي الحديث يمكن إدراج دراسات محمد خلف الله وأمين الخولي وعباس العقاد في كتابه "ابن الرومي... حياته من شعره" ضمن الاتجاه المستفيد من الانجازات العلمية، وكتابي النويهي "ثقافة الناقد الأدبي" و"نفسية أبي نواس" وكتاب مصطفى سويف، "الأسس النفسية في الإبداع الفني وفي الشعر خاصة، وكتاب عز الدين إسماعيل "التفسير النفسي للأدب".

لقد تأثر النقاد ورجال الأدب الداعون إلى علمية النقد بما استجد من ظروف المرحلة التي شهدت تلك الدعوات، وبما غلب على روح العصر، من ظروف وتطورات، منحته طابعاً تجريبياً واتجاهاً يقينياً.

وتكاد جل الدراسات التي أرخت لبدء النزعة العلمية في الدراسات الأدبية وسيادتها، أن ترجعها إلى الدور الذي قام به أربعة من نقاد الأدب الفرنسيين، تقف على رأسهم "مدام دي ستيل" وما أحدثه كتابها (الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية) الصادر عام ١٨٠٠ من أثر في فرنسا.

أما الثلاثة الآخرون فهم كل من "سانت بيف" و"هيبوليت تين" و"فردينان برونتيير"، الذين صدروا جميعاً عن الروح العلمية التي ظللت

---

(1)- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، نقلاً عن الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٦١-١٦٢.

مرحلة القرن التاسع عشر، وحاولوا أن يؤسسوا ما عرف بـ"التاريخ الطبيعي للأدب" وإضفاء مناهج علماء الطبيعة والاجتماع على دراساتهم وأبحاثهم.

هكذا حدت علوم الكيمياء والطبيعة التجريبية بالنقاد إلى محاولة اصطناع قوانين تحاكيها، فظهر عند سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩) النقد الأدبي المتصل بالسيرة، الذي عرف فيما بعد بالمنهج التاريخي. وهو منهج حاول "بيف" أن يتعقب فيه سيرة الأدباء ومظاهر حياتهم المادية والخلقية والعقلية وحياة أسرهم، وما يتصل بهم من قيم وعادات وتقاليد وثقافة، بحيث يمكن تقسيمهم فيما بعد إلى أنماط[1]، يرد كل نمط إلى فصيلة متميزة في خصائصها ومعالمها.

لقد كان لتخصيص "سانت بيف" في مجال الدراسات الطبية أثر، انعكس بوضوح في معالجته المنهجية التي كانت من أوائل المحاولات المنفلتة من إطار منهجية الأحكام القيمية المطلقة، واللغة الأدبية الطنانة، إلى حيث الوصف والملاحظة والاستنتاج والتصنيف.

وقد مضى تين، أبرز تلامذة بيف (١٨٢٨-١٨٩٣) قُدماً باتجاه ترسيخ منهج الاعتماد على قوانين العلوم الطبيعية اعتماداً جوهرياً، إذ كان يؤمن بإنشاء علم وضعي للأدب، منطلقاً من تصور يرى في الإنسان حيواناً من نوع أسمى، ينتج الفلسفات[2] والأشعار على النحو الذي تفرز فيه دودة القز خيوط الحرير، وأما الأدب، فليس سوى ثمرة للقوانين العامة الجبرية التي تمنحه خصيصته وتميزه من سواه، والتي عرفت في ثلاثيته الشهيرة: الجنس والبيئة والعصر.

---

(1)- د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص٣٧.

(2)- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص٨٠.

من هنا عكف "تين" على دراسة الآثار التي تخلفها العوامل الثلاثة في الأديب وإنتاجه، بوصفها التربة التي نشأ في ظلها وتغذى منها، واكتسب خصائصه النوعية، وصولاً إلى فهم عطاء تلك التربة وثمرتها الحتمية.

ويظل برونتيير (١٨٤٩-١٩٠٧) الأكثر حماسة ورغبة في تطبيق النظريات العلمية على الأدب ودراسته، من بين زملائه الثلاثة. فلقد تأثر هذا العالم الناقد بنظرية النشوء والارتقاء التي نادى بها عالم الأحياء المعروف "تشارلز داروين" وسعى إلى تطبيقها على الأدب تطبيقاً حرفياً.

فكما ذهب داروين إلى القول بتطور الكائنات العضوية من الأدنى إلى الأرقى، سعى برونتيير إلى تصنيف الآثار الأدبية والكشف عن علاقات بعضها ببعض، منهياً إلى تأسيس تصور للأجناس الأدبية، وبما يكشف عن تكاثر الأشكال الأدبية وتطورها وتلاشيها، مثلما هو الحال في الفصائل الحيوانية.

ومن نتائج دراسات برونتيير في حقل الأدب، نظريته في تطور الشعر الغنائي عن طقوس الوعظ الديني الذي كان شائعاً في القرن السابع عشر، على النحو الذي تطورت فيه الكائنات العضوية إلى كائنات أخرى[1].

أما الطائفة الثالثة فقد اتخذت موقفاً وسطاً، فلم يرضها أن يكون النقد نشاطاً ذاتياً يصدر عن الناقد في شكل انطباع لا يستند إلى نظريات علمية وقواعد منهجية، في الوقت الذي لا نراها فيه توصد الباب نهائياً بوجه الناقد، للإفادة من ثمرات تطور الدرس العلمي.

لقد رأى هؤلاء النقاد أن إنجازات العلوم، ولا سيما في مجال علم النفس والاجتماع والجمال، يمكن أن تكون عنصراً من عناصر توسيع ثقافة الناقد

---

(1)- د. محمد مندور، في الأدب والنقد، ص٨٢.

وإطلاعه على نتائج العلوم التي تعين على دراسة النص ونقده، إذا مـا أريـد لهذه الدراسات أن تحقق نتائج باهرة، وأن تزيد من معرفتنا بـأسرار تكـوين الظاهرة الإبداعية، وتحولاتها والكشف عن مصادرها.

لكن تأييد هؤلاء النقاد صلة النقد بنتـائج العلـوم الإنـسانية، وثمـرات تطور الدرس فيها، لم يكن يخلو من تحفظات أساسية، يقف على رأسـها أنـه لا ينبغي لنا أن نتصور صدور الأعمال الأدبية عن أصـحابها أو عـن بيئاتهـا الاجتماعية أو مكوناتها وبواعثها النفسية صدوراً آلياً، لئلا يؤدي هذا الأمـر فيما بعد إلى أن ننسى البحث في الظاهرة الأدبية، من حيث لغتهـا ونـسيجها وتراكيبها وتطور أنساقها وطرق تعبيرها وطبيعة قوالبها وأشـكال تجلياتهـا الرمزية والدلالية والتصويرية، لننظر إليها بوصفها ظـاهرة سيكولوجية أو اجتماعية أو وثيقة تاريخية.

وبكلمـة فـإن نقـاد هـذه الطائفـة يرفـضون خـضوع النقـد للنظريـات والقواعد العلمية خضوعاً حرفيـاً، وينهـون عـن المبالغـة في الاعـتماد عـلى منجزات العلوم والجري وراء تطبيق كشوفاته التـي قـد تجـر إلى الوقـوع في أخطاء جسيمة، وذلك من واقع أن عدداً كبيراً من تلك الكشوفات لا تزال فروضاً علمية قابلة للتجريب والتغير، وأن أفضل ما يمكـن القيـام بـه هـو الاهتداء بنتائج العلوم وكشوفه وجعلها مصابيح هداية لنا في حقل الأدب، ومفاتيح تعين على فك مغاليق النـصوص، وافتـضاض أسرارهـا، وجـلاء غموضها، من غيرما إقحام أو تمحل أو إسقاط أو تعسف.

لكن المشكلة تبقـى أعقـد مـن أن تحلهـا كلـمات الاسـتخفاف بالـذوق الشخصي وإنكاره عند بعض النقاد، وأصعب مـن اللـواذ بـسلطان العلـم ونظرياته والإيمان به إيماناً مطلقاً.

لقد أثبتت مسيرة النقد الطويلة، وتجارب النقاد وخبراتهم، أن إنكار دور الذوق الشخصي في الممارسة النقدية، والقول بالتجرد الموضوعي المحض، والحكم في ضوء القوانين الخارجية أمر لم تتأكد مصداقيته، بعد أن أصبح واضحاً حتى لدى طائفة كبيرة من أصحاب النقد الموضوعي أن الذوق الشخصي حقيقة لا شك فيها في الممارسة النقدية، وأنه المرحلة الأولى التي تشهد التقاء النص بذات الناقد، وتفاعل مكوناته الشخصية مع معطياته.

إن الخلاف يكمن هنا في تحديد دور الذوق الشخصي ومداه. فليس من النقد الموضوعي أن نتجاهل معطيات النص الخارجية، لنراه في ضوء مزاجنا وتركيبتنا الشخصية ومعتقداتنا الذاتية، ونخلع عليه ما في أنفسنا أو نحكم عليه بالرضا أو الاستهجان، دونما مسوغات مفهومة أو براهين وحجج واضحة.

من هنا فإن ثمة فرقاً واضحاً بين أن يحدثنا الناقد عن خصائص النص كما هي في ذاتها وبين أن يحدثنا عن إحساسه الذاتي بهذه الخصائص، وطريقة انعكاسها في عقله وروحه، إذ نحن في النهج الأخير سنفقد المقياس الذي يمكن أن نقيم عليه أحكامنا، ونؤسس لمنطلقات ونظريات نقدية ذات شأن تنقذنا من فوضى الاختلاف والتناقض.

وثمة في تراثنا النقدي منطلقات تنطوي على قيم فكرية متقدمة، منها ذلك الموقف الذي نراه عند القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة.

يرسم لنا الجرجاني في النص الذي سنعرض له صورة حية صادقة للحظة الحيرة التي كثيراً ما يجد الناقد نفسه بإزائها؛ حيرة الأسئلة المتناسلة في الذهن، عن حقيقة المقاييس الموضوعية في النقد وطبيعتها، ومعاناة الناقد

وعجزه عن تقديم إجابات شافية لقارئ النص، وتردده بين نداء الظاهر والباطن. يقول الجرجاني:

"وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكلام، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزايا سبباً، ولما خصّت به مقتضياً. ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة، وهي مقصورة عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال وينتظم أسباب الأختيار، أحلى وأرشق، وأخطر وأوقع، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف، ورددته رد المستبهم الجاهل، ولكان أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضاً يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأي وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت؟ وتتكامل فيها ذيه وذيه؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز؟ يحاجك بظاهر تحسه النواظر، وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر"[1].

إن وراء ظاهر كلمات الجرجاني باطناً أو مسكوتاً عنه، يتمثل في رغبة الناقد في تجاوز عتبات المقياس الذاتي المتجلي فيما تحصله الضمائر إلى المقياس الذي يدعوه القارئ إليه (المحاجة بالظاهر)، من رؤية خارجية. وهو ما

---

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، نقلاً عن الأسس الجمالية، ص١٦٦.

يعبر عن استنكار ضمني لنهج الإحالة على الباطن ورفض داخلي لما ألفه النقاد الذاتيون واستمرأوه طويلاً.

أما ابن الأثير، فيكاد في واحد من نصوص كتابه (المثل السائر) أن يرسم لنا طريق الخلاص من أسر الذاتية المحضة، والموضوعية المطلقة التي أرقت الجرجاني. وهو الطريق الذي يراه محصلة تفاعل النظرية مع الممارسة؛ قواعد العلم مع مران التجربة، إذ بهما معاً يتم التحول من العجز إلى الإمكان: (ويجعلان عسرك من القول إمكاناً)، وتحقيق ما قصرت فيه قواعد العلم وفات منطقه: (واستنبط بإدمانك ما أخطاك):

"اعلم أيها الناظر في كتابي أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم، وهذا الكتاب وإن كان فيما يلقيه إليك أستاذاً، وإذا سألت عما ينتفع به في فنه قيل لك هذا، فإن الدربة والإدمان أجدى عليك نفعاً، وأهدى بصراً وسمعاً، وهما يريانك الخبر عياناً، ويجعلان عسرك من القول إمكاناً وكل جارحة منك قلباً ولساناً. فخذ من هذا الكتاب ما أعطاك، واستنبط بإدمانك ما أخطاك، وما مثلي فيما مهدته لك من هذا الطريق إلا كمن طبع سيفاً، ووضعه في يمينك لتقاتل به، وليس عليه أن يخلق لك قلباً، فإن حمل النصال غير مباشرة القتال"[1].

إن في نص ابن الأثير وكلماته رؤية تفتقر إليها كثير من نصوصنا النقدية المعاصرة. فالناقد يريد أن يخرج بنا من الخبر إلى المعاينة: (وهما يريانك الخبر عياناً) لأنه يدرك أن الخبر غير المعاينة، وأن طريق النقد المبدع الجاد إنما يتحقق من واقع إقامة توازن بين طرفي المعادلة الصعبة التي اهتدى إليها بثاقب فكره. فالرجل يعترف بأن ما يمليه علينا من قواعد ويرسمه لنا من

---

(1)- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ١/ ٣٨.

علم ليس سوى سيف يضعه بين أيدينا للقتال، ولكن القتال ليس رهناً بالسيف وحده، بل لعله أولاً وقبل أي شيء مرهون بقوة جنان المرء وصلابة إرادته: (وليس عليه أن يخلق لك قلباً، فإن حَمْلَ النصال غير مباشرة القتال).

الطبع والصنعة

كثيراً ما ترددت لفظتا الطبع والصنعة في تراثنا الأدبي والتراث النقدي خاصة. وبلغ الأمر ببعض النقاد القدماء أن صنفوا الشعراء تبعاً لتصوراتهم من حيث صدورهم عن طبع أو صناعة.

لكن عبارة الطبع والصنعة سرعان ما اكتسبت غلالة كثيفة، لحقت بها من واقع المختلف لنقادنا لما كانت تعنيه هاتان الكلمتان في عصرهما، فضلاً عن رغبة بعض النقاد المحدثين في الاجتهاد والنظر إليهما في ضوء الحياة الأدبية المعاصرة ومستجداتها وتطور المفاهيم النقدية.

فليست الصنعة هي التكلف كما يفهمها بعض نقادنا المعاصرون، إنما هي تمام السبك وكمال البراعة والاستواء على النحو الذي يخرج قليلاً أو كثيراً عن السوية الفنية المألوفة للشعر[1]، خلافاً لمذهب الطبع الذي ينحو نحو المطبوعين من الشعراء القدماء بعيداً عن صنعة. ولذا وصف ابن قتيبة المطبوع من الشعراء بالقول: إنه " من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر "[2].

---

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٢٣، والبيان والتبين، نقلاً عن الأسس الجمالية، مصدر سابق، ص١٤٩.

(2)- الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٣٤.

ولعل ما يدل على الفارق بين الصنعة والتكلف ما يتردد في لغة النقد العربي القديم أحياناً من عبارة مألوفة هي "تكلف الصنعة"[1]. وما روى ابن قتيبة من أمارة التكلف التي يمكن تبينها في الشعر عنده "بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره، ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن الخطاب لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمه"[2].

وقد ترتبط الصنعة بمفهوم التنقيح ومعاودة النظر والتهذيب والثقاف والتحكيك للشعر قبل إخراجه. ومن هنا جاءت عبارة الأصمعي المشهورة: "زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين"[3]. وكان الحطيئة يقول: "خير الشعر الحولي المنقح المحكك"[4].

والحق أن المتتبع للتراث العربي النقدي يمكنه أن يلحظ بوضوح تردد كلمة الصنعة أو الصناعة، وإطلاقها على جنس الأدب عامة، وإن اختصت الصنعة فيما بعد بجيل مسلم وأبي تمام: " إن هذا "النظم" الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة"[5].

من هنا وجدنا الأدباء والنقاد القدامى يتوزعون على موقفين اثنين بحسب طبيعة كل طائفة منهما ومزاجها، ورؤية كل منهما للشعر ومفهومه

---

(1)- الأسس الجمالية، مصدر سابق ص١٤٩.

(2)- الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٣٤.

(3)- م. ن. ص٢٣.

(4)- م. ن. ص٢٣.

(5)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥١.

وطبيعته. فطائفة تنتصر لمذهب الطبع وأخرى تناصر أصحاب الصنعة، على نحو ما نرى اليوم في شعرنا الحديث من اتجاهات وسنن ومذاهب.

لكننا مع انتشار المد الرومانتيكي في الأدب العربي ونقده ومع سيادة المفاهيم والمنطلقات المتفقة مع الشعر الرومانتيكي أو الوجداني وغلبتها على ما سواها من مفاهيم، بدأنا نلمس رفضاً نقدياً لكل ما ينسجم مع أجواء هذه الحركة ومنطلقاتها في الفيض والتلقائية والوحي والعفوية والإلهام.

من هنا صدرت أحكام الرفض النقدي لأي محاولة تهدف إلى تفسير النتاج الشعري خارج هذه العفوية الساذجة أو رده إلى نوع من التشكيل الفني الذي يقف وراءه خيال تشكيلي ويسنده إدراك عقلي.

هكذا اتهم مناصرو النظرية النقدية الرومانتيكية مناوئيهم بالصنعة والتكلف، ليأتي بعدهم بعقود جيل أدبي استقرت في أذهان أصحابه دلالات مشوشة للفظ الصنعة وظلال مهوشة تبعد بها عما كان لهذه الكلمة من معانٍ في أذهان نقادنا القدامى، لتقترب من دلالة أخرى محاذية لها ومشتركة معها في الجذر اللغوي وإن اختلفت عنها في الدلالة الاشتقاقية الصرفية، من واقع صيغة المبالغة التي صدرت عنها.

هكذا أدخلت المفاهيم والتصورات المناوئة للصدور التلقائي العفوي للشعر، لا في إطار الصنعة والصناعة كما فهمها النقاد القدامى فحسب، وإنما في إطار التصنع الذي يعني في اللغة وفي أذهان النقاد معاً التكلف في الصناعة والتمحّل في صياغتها الفنية، إلى حيث القصد والإغراب والمبالغة.

ومن الطبيعي أن يترتب على هذا الأمر حكم بالمبالغة وبالزيف والكذب على دعاة من اتهموا بالتصنع المرادف للصناعة في مقابل استصدار حكم بالصدق على شعراء الطبع والعفوية، ليرتقي مرة أخرى منبر الطبع والصنعة في معجم النقد الحديث، مستصحباً هذه المرة شروحاته الجديدة

وتعليقاته الممثلة في الصدق والكذب، وهي الشروح التي نظر في ضوئها إلى التراث الأدبي والنقدي وحاول كثير من النقاد المعاصرين الحكم على الشعراء القدامى وإعادة قراءتهم على وفق منطلقاتهم ومفاهيمهم الجديدة التي قد لا تتفق ومفهومي الصدق والكذب القديمين.

ومن الجدير بالذكر القول إن الحكم على شاعر بالتكلف وعلى شعره بالكذب أو بالمبالغة يبقى حكماً نسبياً، مرهوناً بصاحبه ومحتاجاً إلى ما يجعله حكماً مؤكداً. وهو أمر متعذر تماماً، فما من شاعر يجمع النقاد على كذبه وتكلفه وآخر يجمعون على صدقه، فضلاً عن أنه حكم يتجاوز الفن والصناعة إلى النوايا.

وحري بنا الآن أن نسأل عن مصادر الحكم على الشعر والشعراء وحيثيات هذا الحكم؛ مم يتشكل؟ وكيف؟

الحق أن جل أحكامنا النقدية الحديثة على شعرنا القديم وشعرائنا متأتية مما جمعناه من أخبار ووقائع وحيثيات تتصل بقائلي الشعر وحيواتهم أكثر من اتصالها بفنهم الشعري.

فنحن نحكم على شعر المتنبي في كافور، في ضوء معرفتنا بعلاقة هذ الشاعر بحاكم مصر آنذاك، ونحكم على شعره في حق سيف الدولة في هدي ما سمعناه من صلات ومكانة كانتا تلخصان علاقة الشاعر بسيف الدولة.

ومثلما نحكم على شعر المتنبي، نحكم على شعر أبي العلاء المعري في ضوء تفكيرنا بعاهته، وعلى بيت علي بن الجهم[1] في ضوء إدراكنا لبداوته

---

(1)- نريد به البيت الذي قصد الشاعر به معنى المديح فقادته فطرته البدوية إلى عقد مشابهات لم يفطن فيها الشاعر لحدود العلاقات الذوقية (الحضرية) ومواصفاتها، وهو:

أنت كالكلب في حفاظك للود وكالتيس في قراع الخطوب

وجفائـه، وعـلى شـعر أبي تمـام في ضـوء تـسليمنا بـصنعته البديعيـة وكـده الذهني، وعلى شعر أبي نواس، من واقع بحيرة الخمر التي تطوف في أذهاننا حتى تكاد تسد منافذ الرؤية، ومثل ذلك الحكم عـلى شـعر زهـير الحِكَمـي وطرفة الناقوي وجميل بثينـة وقـيس لـيلى الغـزلي، وسـواهم مـن الـشعراء القدامى.

وغير خافٍ أن البحث عن حياة الشاعر وأخبـاره تنكـب عـن الطريـق الصحيح في قراءة الشعر وفهمه وتحليله، مـن شـأنه أن ينتقـل بالـشعر مـن إطار الفن إلى جنس الكلام المباشر وتقارير الأخبار العاديـة. وهـي طريقـة تُسلِم بمن يعتنقها إلى المطابقة فيما بين الشعر من جهـة والـشعراء، ووقـائع مجتمعهم وأخبار حياتهم من جهة أخرى.

ولا ريب في أن الفروض التي ينطلق منها هؤلاء النقـاد مغلوطـة واهمـة ومجانبة للصواب. فبين الشعر وأصحابه وواقعه المـسافة التـي تفـصل بـين الواقع والحلم، بين ما هـو كـائن ومـا يمكـن أن يكـون، بـين المـادة الخـام وإبداعها التشكيلي، بين الوعي واللاوعي.

ان الفروض التي ينطلق منها النقاد الذين يطابقون بين الفـن ومنتجاتـه وظروف إنتاجه إنما تتجاهـل عن قصد أو غير قصد حقيقة المفارقة التي ينزع إليها الفن عامة والشعر خاصة، حين يتأبى الفـن علـيهما. فكثـيراً مـا كـان الشعر خروجاً على المألوف، ومفارقة للواقع، وتوقاً إلى المجهـول، ونزوعـاً إلى الغامض، وتمرداً على السائد، ومناجاة للحلم.

وكثيراً ما أنتجت قراءات الفروض المطابقة ألوانـاً وأنماطـاً متماثلـة، لـو حجبت مصادرها لأنتجت قراءات جديـدة أكثـر تحـرراً وإبـداعاً، بـل لـو حجب أسماء الشعراء فيها لأنتجت لنا قراءات متنوعـة بعيـدة عـن نمطهـا

الآلي الذي بدت فيه في المرة الأولى وكأنها إفراز طبيعي كيميائي، لا يختلف عن إفراز أية غدة من الغدد العضوية لعصارتها.

من هنا لم تعد قضية الطبع والصنعة أو الصدق والكذب، تشكل قضية في نقدنا الحديث، ليصبح الصدق هو صدق التماسك الفني للعمل الإبداعي وإحكام البنية الشعرية. وهو معيار يجعل منطلقه واقع العمل الفني وبنيته الداخلية من غير أن يتورط في ثنائية الخارج والداخل، أو يتخذ من مواصفات الواقع وحيثيات العصر وأخبار الرواة وتقارير السيرة معياراً للحكم على الظاهرة الفنية؛ وهي جميعاً عرضة للنقص والتشويه والمبالغة والوهم والزيف.

لكن منطلقات الرؤية الرومانتيكية في الأدب العربي الحديث ونقده ليست المسؤولة الوحيدة عن شيوع مفاهيم المطابقة بين الواقع والمثال والمساواة فيما بين الفن الشعري وظروف إنتاجه. فقد أسهم الاتجاه الاجتماعي في الأدب ونقده في تعميق هذه المنطلقات وترسيخ تلك الرؤية، مستثمراً هذه المرة مفهوم الصدق لصالح التعبير الفني عن واقع المجتمع، وتجسيد صورة العلاقات فيه تجسيداً ينشد الصدق الذي يقترب من مفهوم المطابقة والمساواة مجدداً فيما بين الواقع الاجتماعي والأدب. وهي محصلة للرؤية الاجتماعية التي جاءت بها النظرية الماركسية قبل أن تتصدع بمعاول الرؤية الحداثية والمنظور الجديد لتشكل الظاهرة الإبداعية، وتميزها عما سواها من الظواهر والظروف المحيطة بها والمنتجة لها.

وإذا كنا نجد في بعض الاتجاهات الأدبية المعاصرة ما يتحمل مسؤولية سوء الفهم وإشاعة مفاهيم خاطئة أو غير دقيقة عن الصدق أو الكذب، فإنه يحقق لنا أن نفخر بما أوثر عن نقادنا القدماء، من مواقف تكشف عن بصيرة نافذة ورؤية صائبة لهذين المفهومين. فلقد أبى كثير منهم الربط بين

عالم الأدب وعالم الواقع، وأصرّ على النظر إلى مفهوم الصدق بوصفه مفهوماً إبداعياً لا علاقة له بالأرض أو بالسلوك.

ولعل من لطائف هذا الموقف ونضج هذه الرؤية تلك المفارقة التي انطوت عليها صياغتهم للمقولة النقدية ذائعة الصيت (أعذب الشعر أكذبه) في مقابل مقوله من رأى (أعذب الشعر أصدقه).

وإذا تجاوزنا هذه الصياغة العامة لنقف على جانب من مواقف نقادنا، فإننا سنجد ناقداً كقدامة بن جعفر يرفض الاعتراف بمفهوم الصدق الأخلاقي في الشعر، كاشفاً عن قدر من الإخلاص للإبداع وحده، وإنكار أيما مقياس خارجي يمكن للنقد أن يحتكم إليه في تقرير القيمة الفنية له. يقول قدامة:

"ومما يجب تقديمه أيضاً أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً أيضاً، غير منكر عليه ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي دليل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها (...) لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل انما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني - كائناً ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن ينسخ ما قاله في وقت آخر"(1).

لا يهتم قدامه في هذا النص بما ينقل الشعر إلينا من قيمة أخلاقية بقدر ما يحرص هنا على التفرقة النقدية الواعية بين الفن والسلوك، كاشفاً عن رؤية مفارقة لمفهوم الصدق "ليس يوصف بأن يكون صادقاً..." حين يفكه عن الصدق الأخلاقي، حاصراً إياه بقدرة الشاعر على التجويد في فنه، وإن

---

(1)- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص١٩-٢٠، ٢٣.

خرج به هذا التجويد إلى مناقضة نفسه في فنه ومواقفه ودعاه إلى نسخ ما سبق أن أقره من قبل، في حال تغير الواقع والأحوال، وتبدّل الزمان.

ويميز أبو هلال العسكري بنبرة لا تخلو من تهكم محبب بين الفن وضروب التوجه والوعظ، فإذا كانت الأخيرة تحتمل حضور الصدق، فإن انتفاء شرط الصدق في الفن أمر محقق عند أبي هلال، يقول:

"وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره؛ فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء"(1).

ويذهب ابن رشيق القيرواني خطوة أبعد حين يمجد الكذب في الفن، ضارباً بالقيمة الأخلاقية عرض الحائط خلافاً لما يظن كثير من الدراسين المعاصرين:

"ومن فضائله [يعني الشعر] أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه - حسن فيه"(2)

لكن حازم القرطاجني لم يقف عند حدود التفرقة بين مفهومي الصدق الفني والصدق الواقعي أو عند تحبيذ الكذب الفني، بل تجاوزهما إلى كشف علة موقفه ومسوغ وجهة نظره، إذ نجد قوام هذا الموقف مستنداً عنده إلى الطبيعة الفنية للشعر وجوهر البنية الإبداعية له:

"وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"(3).

ولعل هذا هو ما كان وراء مواقف الرفض التي وقفها عدد من النقاد للحكم على الشعراء في ضوء المعايير الدينية، مؤثرين الفصل فيما بينهما.

---

(1)- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ص١٣٧.

(2)- قدامة بن جعفر، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ٢٢.

(3)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص٦٣.

وهو الأمر الذي لمسناه عند الصولي والقاضي الجرجاني وابن المعتز وقدامة بن جعفر والأصمعي.

الالتزام والتحرر:

إذا كان العصر الحديث قد شهد الصياغة المنهجية الواضحة لقضية الالتزام في الأدب والفن، فإن جذور هذه القضية تمتد إلى آماد بعيدة. فقد ارتبط الفن منذ أفلاطون وأرسطو بوظيفة الإصلاح والتثقيف، وبمهمة تهذيب الناشئة وترقية الشعور. إذ لم تكن الفضيلة عند أفلاطون في نهاية الأمر سوى جمال الروح، بعد أن ربط بين الجمال والصلاح فرآهما شيئاً واحداً[1].

من هنا جاء تشديده على الشعر والشعراء ونفيهم من جمهوريته، خشية منه على إغوائهم الناس، وإخراجهم لهم عن سبيل العقل إلى حيث الضلالة والهوى، ولتركيبهم صورة مشوهة للآلهة ونشر معرفة غير يقينية (ظنية).

أما أرسطو فهو وإن لم ينف الشعراء ورجال الفن من مدينته، لكنه أخضع الفن لخدمة الفضيلة من غير أن يوحّد بينهما، وإن أنكر على الشباب مشاهدة بعض ضروب الفن كلوحات (بوزون) الواقعية وكالمسرحيات الهجائية، فضلاً عن أنه لم يكن يستحسن من الموسيقى إلا الموسيقى التهذيبية[2]، إلى جانب كونه رائداً في الكشف عن الآثار النفسية للفن فيما عرف بالتطهير.

وفي القرون الوسطى، سيطرت فكرة الفن الصالح على عصر التدين الملازم لسلطة الكنيسة المسيحية، وسادت نظرية التوحيد بين الجمال

(1)- انظر النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، مصدر سابق، ص٥٩، ٦٠.

(2)-م. ن: ص٦٠.

والصلاح، فقُيد الفن لخدمة الدين والفضيلة، حتى استمرت آثارها في عصر النهضة لنجد (رونسار) يعبر عن هذا التوحيد النظري بقوله: "الموسيقى مصدر بهجة وفرح ومن لا يتأثر بها فهو شرير"[1]. وعلى غرار (رونسار) وجدنا فنانين آخرين ينادون بذلك بعد مراحل زمنية، منهم على سبيل المثال (غويو) و(مترلنك) و(كروتشيه).

ولم يكن عصر النهضة مختلفاً كثيراً، إذ احتفظ الفن الديني بسيادته في أوروبا، برغم محاولات بعضهم التخلص من تأثيره، فاندمجت روح الزهد والتصوف المسيحي بمثالية أفلاطون وأرسطو، واكتفي فيه بتشجيع الموسيقى الدينية والمسرحيات الفاضلة والتصوير المقيد بحدود الآداب، لنجد الأدباء والفنانين والكتاب يخضعون لمواصفات الدين والفلسفة الخلقية في العهدين الكلاسيكي والرومانتيكي معاً، حتى قيام ثورة الفنانين الغربيين في القرن التاسع عشر ومناداتهم بنظرية (الفن للفن) وعلى رأسهم (بودلير) و(موبسان) و(أوسكار وايلد) و(إيلي فور) الذين ثاروا على تسخير الأدب والفن لأغراض الدعاية، منكرين أن تكون لهما رسالة غير رسالتها الفنية، متصورين الأدب منعكساً على ذاته، ورافضين جعله فيما بعد وسيلة بأيدي الوعاظ الاخلاقيين[2].

وعلى الرغم من أن الحضارة العربية ظلت في عمومها خاضعة لهيمنة قيم الدين ومنظومة العقيدة الإسلامية، فإننا شهدنا ظهور آراء واتجاهات تدعو إلى الفصل بين الأدب والفن من جهة، والدين من جهة ثانية، وتجترح مقاييس موضوعية لتقويمها، مستمدة من طبيعة الفن الإبداعي وحده.

---

(1)- م.ن.

(2)- م. ن: ص٦١.

ولعل الرجوع إلى ما كتبه كل من الصولي وابن الأثير وقدامه بن جعفر والقاضي الجرجاني وسواهم من أدباء العربية ونقادها، ممن مجدوا سلطة الفن ودعوا إلى استقلاليته في العصر العباسي يكفي دليلاً على ذلك.

ولم تكن مسيرة الأدب الحديث بمعزل عن ذلك كله، فلقد شهدت هذه المسيرة ظهور عدد من الاتجاهات الفلسفية التي كان لها أبلغ الأثر في مجرياتها، ولا سيما الاتجاه الفلسفي المعروف بـ(الواقعية) واتجاه الفلسفة الوجودية.

لقد أفضى ظهور هذين الاتجاهين إلى التنظير لما عرف برسالة الأدب الاجتماعية وإلى بلورة مفهوم (الالتزام) في الأدب والفن من ثم، حتى انتهى أصحابها بهذه النظرية إلى انتاج علاقة تقترب من قانون الحتم الأخلاقي وضروب الجبرية.

يرى أصحاب هذه النظريات أنه لا بد للأدب من دعوة اجتماعية يلتزم بها منتجه، إذا ما أريد لهذا الأدب أن يشكل دعامة من دعائم بنية المجتمع، وللأديب أن يكون جزءاً لا يتجزأ منه.

وهؤلاء الدعاة لا يرون مناصاً للأديب من المشاركة في نشاطه الإبداعي هذا لتعميق وعي أفراد المجتمع، إن أريد أن يحكم على أدبه بالجودة والتخلص من جريرة الاتهام بالتنكر لمجتمعه واعتزاله وباللغو الضار[1].

ولا شك في أن أصحاب هذه الرؤية يصدرون في ذلك عن ايمان بأن الأديب كائن اجتماعي، يتصل لا بمجتمعه ويصدر عن وعيه الكامل به، صدوراً طبيعياً، ما جعله يعبر عن عواطفهم ومواقفهم وطموحاتهم ومشاكلهم وآمالهم وآلامهم وما يعجزون عن التعبير عنه منذ القدم، محققاً

---

(1)- أنظر في ذلك أيضاً د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص٥٠.

لهم بذلك الشعور بالسعادة والراحة والطمأنينة، وهو أمر يحتم عليه فيما بعد أن يلتصق بالمجتمع وألا يعتزل أناسه أو يتنكر لرسالتهم أو يتخلى عن الاطّلاع بشؤونهم ليصنع أدبهم لنفسه. بل عليه أن يصنع أدبه للجماعة مادام هذا الأدب لا يصدر في النهاية عن فراغ، وأن يلتزم بما تلتزم به[1] هذه الجماعة ليكون أدبه متكافلاً مع مصالحها ومواقفها، وهو ما جعلهم يصطلحون على هذا اللون من الأدب باسم (الأدب الهادف).

وإذا كان شعار الأدب الهادف والالتزام الأدبي ثمرة لتصور الواقعيين الاشتراكيين ومرحلة سيادة الفكر الإيديولوجي لهم، فإن نغمة الحماسة لدور الأديب في المجتمع، وحتمية الاطّلاع برسالته الاجتماعية، كانت في الوطن العربي تتصاعد، كلما اشتدت حدة الصراع الاجتماعي داخل المجتمع، وتكالب الصراع الخارجي على الأمم والشعوب، ليصبح الأديب لسان حال أمته وعنصراً حيوياً من عناصر الشد والتعبئة والقوة، منه يستمد أفراد الأمة العزم والجرأة والإقدام.

أما أصحاب الفلسفة الوجودية، فينطلقون في مناداتهم بفكرة الالتزام من رؤية كونية أشمل ترى في الانتاج الأدبي موقفاً من الحياة ورؤية للعالم، تفرض على الأديب مسؤولية الإفصاح عنها، والالتزام بقضية الحرية ضد مختلف ألوان العسف والاستعباد. ومن بين أبرز من دعا من فلاسفة الوجودية إلى فكرة الالتزام في الأدب والفن، فيما خلا الشعر، الفيلسوف الفرنسي المعروف (جان بول سارتر).

---

(1)- م. ن. ص٥٠.

القسم الرابع
مناهج النقد الأدبي

أولاً: المناهج الخارجية:

١- المنهج التاريخي: دخلت أوروبا مع القرن التاسع عشر مرحلة نهضة علمية انعطفت بها من حال إلى حال بعد أن تطورت العلوم التجريبية تطوراً مذهلاً، كان له نتائجه الواضحة، السريعة على واقع المجتمع؛ فتطورت بذلك علوم الكيمياء والطبيعة والأحياء؛ إذ شهد هذا الأخير تطور دراساته عن الكائنات العضوية.

ففي مجال علم الأحياء مثلاً، سعى العلماء إلى دراسة الأحياء بعد تصنيفهم لها في فصائل بعينها، بغية الكشف عن خصائصها المتميزة وسماتها التي تنفرد بها من سواها.

ولعل من بين أبرز النظريات العلمية التي طبقت على الكائنات العضوية، نظرية تشارلز داروين في النشوء والارتقاء، وهي النظرية التي فصلها في كتابه (أصل الأنواع)، ذاهباً إلى تطور الكائنات الحية، من نشأتها البسيطة إلى كائنات أخرى أكثر تطوراً وتعقيداً يقف على قمتها الكائن البشري.

لقد كان لهذا التطور العلمي صداه الواسع على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة، إذ سعى نفر من علماء الاجتماع وعلماء النفس والأخلاق إلى اصطناع تلك النظريات وثمراتها في مناهج دراساتهم، من

ذلك ما فعله العالم الإنكليزي (سبنسر) في ميدان الاجتماع والأخلاق وعلم النفس و(أوكست كونت) الذي تجلى التأثير العلمي واضحاً في فلسفته الوضعية في علم الاجتماع، إلى جانب العالم الاجتماعي الشهير (دوركهايم) وأضراب هؤلاء العلماء.

ولم يكن الأدب وصنوه النقد الأدبي بمنأى عن مثل هذا التأثير، بعد أن خطف بريق التطور العلمي أبصار أهله، فراحوا يلتمسون الصلات التي تؤهلهم لاصطناع مناهج العلم واحتذاء آلياتهم والتشبه بها. من ذلك سعي (برونتيير)، الناقد والمفكر الفرنسي الشهير، إلى تطبيق نظرية تطور الكائنات لداروين على مادام الأدباء في النهاية كائنات حية يمكن إخضاعها لقانون التطور العضوي وتطبيق هذا القانون من ثم على الفنون الجميلة والأدب تطبيقاً يوضح كيفية نشأتها ونموها عبر العصور وتطورها ثم تلاشيها متأثرة بظروف محيطها من وسط وعصر.

ومما لاحظه برونتيير أن التطور في حقل الظاهر الأدبية كثيراً ما يؤدي إلى ظهور نوع جديد تتضح فيه بقايا سابق على النحو الذي تتطور فيه الكائنات العضوية في نظرية داروين، حيث تنشأ بسيطة ثم تتعقد متفرعة إلى أجناس ما تلبث أن يعتورها التطور والاكتمال فالتدهور فالتحلل، وبما أتاح له فيما بعد تقسيم الفن إلى أجناس.

لقد حاول (فرديناند برونتيير) هذا كتابة عدد من المجلدات تحت عنوان (تطور أنواع الأدب) تناول في كل مجلد منها دراسة تطور فن من الفنون الأدبية، كتطور الدراما وتطور فن القصة وتطور فن الخطابة، مستقصياً أصول كل فن منها وكيفية تطوره واستوائه إلى فن ناضج.

ولعل من أبرز نظريات (برونتيير) الذائعة نظريته في تطور خطب الوعظ الديني التي كانت سائدة في القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائي المعروف بالشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر[1].

لقد لاحظ هذا المفكر والناقد أم موضوعات الخطابة الدينية آنذاك كانت تدور حول عظمة الإنسان وحقارته وفناء الحياة وعدم الاطمئنان إليها في مقابل الثقة بالطبيعة والسكون إليها، وهي الموضوعات التي تناولها الشاعر الرومانتيكي فيما بعد ممثلة في ملاحظته ضعف الطبيعة البشرية وبرمه بالحياة واستشعاره زوالها وولعه بالطبيعة وجلالها[2] وبما أوحي لهذا الناقد بتطبيق نظرية التطور وأصل الأجناس لتفسير تولد الأنواع الأدبية وهي النظرية التي تذهب إلى القول بأن جنساً من الحيوانات قد نتج عن جنس آخر كما تحولت الخطابة الدينية بموضوعاتها إلى الشعر الرومانتيكي في القرن التاسع عشر.

وإذا كان الناقد والمفكر (برونتيير) قد تعرض لدراسة الأدب وسعى بالاعتماد على مناهج العلم الجديدة إلى كتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض، فإن نقاداً آخرين اختاروا نهجياً نقداً متخصصاً ليقدموا لنا دراسات تطبيقية في نقد الأدب والأدباء من وحي نظريات علم الأحياء وتطورات الدرس العلمي فيه. وأبرز هؤلاء النقاد الفرنسيان الكبيران (سانت بوف) و(هيبوليت تين) اللذان أعطيا للمنهج التاريخي اسمه الجديد في مناهج النقد الأدبي أول مرة.

لقد كان سانت بوف أول ناقد يسعى إلى تأسيس تاريخ طبيعي للأدب عن طريق التوفر على عدد من أدباء عصره بالدراسة والتحليل، يحدوه

---

(1)- أنظر د. محمد مندور، في الأدب والنقد، ص ١٩.

(2)- م. ن: ص ١٥.

طموح كبير إلى تصنيفهم إلى طوائف وأنماط على النحو الـذي درج العلماء فيه إلى تصنيف النبات والحيوان إليها وهم يحددون فصائلها[1].

أما حجر الزاوية في منهج بوف النقدي لدراسة أدب عـصره فيتمثـل في ميله الخاص نحو دراسة شخصيات الكتاب والأدباء أنفسهم، وصـولاً إلى فهم نتاجهم وتفسيره. فقد كان شديد الإيمان بالعلاقـات التـي تـربط بـين شخصية الأديب وأدبه، اذ تبـدو الشخـصية عنـده مفتاحـاً لفهـم نتائجهـا وتذوقه، فبـدونها يـصعب تمامـاً إدراك هـذا الأدب وتذوقـه، فكـما تكـون الشجرة يكون ثمرها كما يرى بوف.

ترجم بوف إيمانه علمياً بسلسلة جهود مضنية اسـتغرقت سنين انتـدي خلالها نفسه لتتبع سير الأدباء تتبعاً تفصيلياً دقيقاً، اذ كان يسعى إلى تعـرف حيواتهم الخاصة من خلال ارتباطهـا بجنـسها ووطنهـا وثقافتهـا وأسرتهـا وأصدقها ولا سيما المقربين وأهواء تلك الشخصيات وأذواقهم ونجـاحهم وبداياتها ولحظات ضعفهم وبدء تحطمهـم. وبعبـارة فقـد استقـصى بـوف الشخصيات الأدبيـة التـي درسـها مـن خـلال مظاهرهـا الماديـة والعقليـة والأخلاقية ولم يتورع عن معرفة تلك الأمور الشخصية، مما كـان يجـب أن يدعوه (وعاء الكاتب) من ذلك كتابه عن (فيكتور هيجو)[2].

ولم يكن هذا الصنيع ليخلو من اعتراض عدد قليل من معاصريه عليه.

ولا شط في أن هذا المنهج الذي اختطه سانت بوف ينطوي على التـسليم بحقيقة جوهرية مفادها أن الأدب لا يعدو في النهاية كونه نتاجـاً لشخـصية الفرد الخالق.

---

(1)- انظر د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص٥.

(2)- النقد الأدبي ومدارسة الحديثة، ١/ ٢٦، وفي الأدب والنقد، مصدر سابق، ص٦١.

لقد سعى بوف في جميع ما كتب إلى أن يرسم صورة أخلاقية ونفسية وأدبية للأدباء الذين درسهم أكثر من سعيه لتقديم دراسات حكمية بحق أدبهم، وهو ما صرح به غير مرة ولا سيما بعد تخلصه من الأطر المدرسية الأولى. وهو في كل هذا طمح كما عبر بنفسه إلى أن تسهم هذه الدراسات في تصنيف أفكار الأدباء وتسهيل مهمة تقسيمهم إلى طوائف تبعاً للتشابه والاختلاف فيما بينهم على غرار تصنبف سلالات الأحياء الأخرى من نبات وحيوان.

أما الناقد الثاني الذي حمل لواء الدعوة إلى المنهج التاريخي الجديد فهو الناقد الفرنسي (هيبوليت تين)، تلميذ سانت بوف.

خلف تين (١٨٢٨-١٨٩٣) استاذه بوف الذي يتفق معه في الرؤية العامة، لكن تين كان أكثر انبهاراً العلوم الطبيعية وحتميتها الصارمة. فإذا كان بوف يرى الأدب أشبه ما يكون بالثمرة المتكونة من شجرتها (شخصية الأديب)، فإن تلميذه كان يؤمن بأن الإنسان ليس سوى إنسان من نوع أسمى، ينتج الأدب والأشعار والفلسفات بطريقة طبيعية تشبه تماماً إفراز دودة القز خيوط الحرير ليكون بذلك الناقد الأكثر حماساً والأشد رغبة في تأسيس علم وضعي للأدب[1].

لقد وجد تين أن الأديب فرد يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعية ويخضع لجبريتها، وينشئ أعماله وآثاره في داخلها، مما يجعله أثراً من آثارها التي كثيراً ما توجه مساره وتشل حريته وتطبعه بطابعها الذي لا يملك أن يتخلف عنه أو يحيد.

---

(1)- انظر السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص ٨٠.

لقد قاد هذا الناقد البحث القوانين الجبرية العامة التي تظل الأديب وتخضعه لمشيئتها إلى أن يراها لا تخرج عن عوامل ثلاثة رئيسية هي: الجنس والبيئة والعصر، مرجعاً إليها الدور الحاسم والأثر الفاعل في تكوين الأدباء وتميزهم واحداً من الآخر.

يقصد تين بالجنس العنصر أو (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص من أمته لتمنحه خواصها. فما يميز الأديب الجرماني غير ما يميز الأديب العربي على سبيل المثال. أما البيئة (المكان) فتعني عنده مجموعة الخصائص والمميزات الاقليمية (الجغرافية) التي يحيا في ظلها أديب ما وتترك أثرها فيه.

ويقصد بالعصر (الزمان) ممثلاً في واقع التيارات السياسية التي تسود مجتمعاً ما في حقبة زمنية والظروف الاقتصادية المرافقة لها والعلاقات الاجتماعية والعوامل الثقافية والدينية التي يحيا الأديب في ظلها وينشئ أدبه.

هكذا ينطوي تسليم (تين) بهذه النظرية على الإيمان بأن الأدب مثل الطبيعة لا يعرف مجالاً للقوانين الفردية، وأن الأدباء يخضعون جميعاً في كل أدب وكل أمة لقوانينه العامة، وأن أية محاولة لفهم هذا الأدب فهماً صحيحاً لا بد لها من الرجوع إلى التربة التي أنبتتع والعوامل التي أعانت على نمائه وهي المتمثلة عنده في ثلاثيته المذكورة تلك.

والحق فإن النقد العربي القديم لم يكن ليخلو من آراء صائبة مبكرة يمكن ردها إلى عموم الرؤية التاريخية التي تقيس الأدب في ضوء عوامله التاريخية التي أثرت فيه وطبعته بميسمها. من تلك مسعى ابن سلام في طبقاته حين خصص مباحث منه لشعراء القرى العربية، ولشعراء المدينة بل

ولشعراء مكة وشعراء اليهود وبما يوحي بتسليم الرجل بأثر البيئة في كل طائفة من هذه الطوائف وتميزها بخصائص تجعل منها ظاهرة مستقلة.

ومن هذه المنطلقات ما أدركه الأصمعي بثاقب نظرته، من أثر المتغيرات الاجتماعية والعقدية والقيمية وانعكاسها في شاعر مخضرم كحسان بن ثابت، وانتهاء شعره - على ما رأى الناقد - إلى حال من الضعف. ولا ريب في أن ما شهدته الحياة الجاهلية من حروب وعصبية ومنازعات وتباغض وشهوات، وسوى ذلك من مظاهر النقد، جعلت من هذه البيئة مرتعاً للشر، أعان على إضرام أوار القرائح ونيران الشعر، خلافاً لعهد الإسلام الذي جاءت مبادؤه لاجتثاث نوازع الشر، والحث على السلم والمؤاخاة وفضائل الأخلاق. وهي مظاهر يشح معها معين الشعر وينضب.

إن هذا هو ما أدركه الأصمعي وكان وراء قولته الشهيرة عن ضعف شعر حسان في الإسلام ولينه، بعد أن شهد الناس له بالفحولة في الجاهلية.

لكن المظاهر الأكثر دلالة والأشد دخولاً في المنهج التاريخي من مظاهر النقد العربي، إنما يتجسد في محاولة القاضي الجرجاني الربط فيما بين أحوال البداوة والتمدن الاجتماعي والصياغة الأدبية، بل وعادات الناس وألسنتهم وأخلاقهم فهو يقول:

"وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك، فترى الجافي والجلف منهم كزّ الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعد ذلك... فلما ضرب الإسلام بجرانه واتسعت ممالك العرب، كثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرى وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله... وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع

الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الاسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفاً"[1]. ومن هنا وجد الناقد شعر عدي وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق وهو آهل وذلك لملازمة عدي الحاضرة وبعده عن جفاء الأعراب وجلافة البدو.

أما النقد العربي الحديث فقد ساير اتجاه النقد التاريخي، كما تجلى في الأدب الغربي على يد (تين) و(بوف)، فدعا نفر من النقاد إلى دراسة بعض مظاهر الأدب العربي ونصوصه على وفق تلك المناهج. ومن هؤلاء النقاد عباس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) وطه حسين في عدد من كتبه ودراساته ككتابه (مع المتنبي) و(ذكرى أبي العلاء) و(حديث الأربعاء) على درجات متفاوتة من الإفادة والتمثل. ففي كتابه (حديث الأربعاء) مثلاً تناول الناقد ظاهرة شعر الغزل بلونيه الصريح والعذري، ساعياً إلى دراسة البيئة الحجازية وبيئة البادية، للكشف عن أثر الظروف السياسية والعوامل الاقتصادية في نشأة هذين الفنين في عصر بني أمية. هذا ما توصل إليه طه حسين عقب تتبعه لشخصية الشاعر عمر بن أبي ربيعة ونشأته وظروف أسرته وواقع حالة الترف التي وجد الشاعر نفسه فيها، وابتعاده عن السياسة، لما توافر له من رغد العيش وما تحقق لعدد آخر من الأسر الحجازية التي أغدق الأمويون عليها الأموال، بغية صرفها عن السياسة والاشتغال بها صرفاً جعل أهلها يتفرغون لممارسة هذا الضرب المترف من الغزل اللاهي، خلافاً للبيئة البدوية التي كانت تحيا في

---

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٧، ١٨.

ظل ظروف سياسية واقتصادية ومنظومة من القيم الخلقية والأعراف المعنوية، مختلفة عن بيئة الحجاز الحضارية، وأدى ذلك كله إلى نشوء نمط جديد من الغزل هو الغزل العذري.

هكذا يتابع طه حسين المنهج التاريخي في النقد، من خلال اهتمامه بدراسة شخصية الشاعر والكشف عن ملامح بيئته وظروفها، وما كان لها من أثر في إنتاج الظاهرة الأدبية.

ولعل من الطبيعي أن يختلق النقاد والدراسون في أهمية المنهج التاريخي في دراسة الأدب وتحليله وفهمه، ما بين متحمس له ومتحفظ عليه ورافض له، مثلما يفعلون دوماً مع غيره من المناهج النقدية. فالمتحمسون له يرون فيه منهجاً ينتقل بهم من ميادين الدراسة النقدية القائمة على التفوهات اللفظية والأحكام البيانية غير المعللة إلى منهج محاك لقوانين العلم وآليات ملاحظته وفحصه ودراسته.

أما الرافضون له، فينطلقون من القول بأن الخطاب الأدبي في جوهره بنية لغوية وعلاقات تشكيلية ورؤية مجازية، لا يصح مقاربتها بما هو خارج عن سياقها، وتقويمها بعيداً عن وسيلتها الأساسية، بل ينبغي البحث في واقع هذه البنية لاكتشاف أسرارها وفهم علاقاتها واستجلاء قوانينها.

ويبقى بين هؤلاء وأولئك نفر من النقاد، يعترف بما لهذا المنهج النقدي من وظيفة ودور مهم في فهم الظواهر الأدبية وتفسيرها، لكنه يأخذ عليه مآخذ نحاول إجمالها على النحو الآتي:

* إنه منهج يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة ما، مثلما يعين على فهم بواعث نشوء الظواهر الأدبية والتيارات الفكرية والموضوعات المرتبطة بتحولات المجتمع و(مجرياته) السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ونموها واختفائها. فنشوء ظاهرة الشعر

السياسي في العصر الأموي كشعر الخوارج وشعر الشيعة والزبيريين مرتبط بحقبة دون سواها، وببواعث ما كان لهذه الظاهرة أن تبرز في ظل غياب ملابساتها من عصبيات وخلافات ومطامح سياسية في هذا العصر[1]. ومثل الشعر السياسي ظاهرة الغزل الصريح في هذا العصر، وازدهار الخطابة فيه، وظهور فن النقائض، ومثلها أيضاً ظهور ما عرف بالشعر البديعي في العصر العباسي وشعر الزهد وفن المقالة، على سبيل المثال لا الحصر.

لكن فائدة هذا المنهج لا تتعدى معطيات الفهم والتفسير، إذ هي تبقى عاجزة في كثير من الأحيان عن أن تكون وسيلة لتقويم الظاهرة الأدبية وتوصيفها والحكم عليها.

* فهو منهج إن صلح في تفسير الظاهرة تفسيراً عاماً، فإنه يعجز عن تفسير سر الفوارق الناجمة بين أدباء عصر واحد وبيئة محددة، وتعليل ظهور عبقرية أدبية في عصر ما، بين الآلاف المواهب الأخرى التي تعجز عن اللحاق بها، وإن شاركتها هموم العصر وملامح البيئة وظروفها وثقافتها[2].

* وهو منهج ينظر إلى الظاهرة الأدبية في علاقتها بمحيطها أو بمنشئها نظرة مطابقة لا تخلو من تزمت وآلية، من شأنها أن تجعل الأدب يبدو كأنه وثيقة من الدرجة الثانية، مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) بأن تكون شاهداً عليها، في وقت تتأبى فيه الظاهرة الإبداعية على الواقع، متجاوزة إياه إلى ضروب من الرؤية والتشكيل الفني الذي يطمح إلى التعبير عما يفتقر إليه الواقع، أو عما يحلم الأديب في أن يكونه ويسعى إلى التبشير بما يمكن أن يتحقق[3]، فليس الأدب إفرازاً طبيعياً لمجموعة عناصر

(1)- انظر د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٦٣.

(2)- انظر السعيد الباز، المدخل إلى النقد الأدبي، ص٥١.

(3)- انظر د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص١٤٥، ١٤٦.

أو محصلة لسائر ظروف ولادته وإنتاجه بحيث يمكن القول: إنه كلما وجدت هذه العناصر وجد هذا النوع من الأدب أو ذاك ضرورة!

* إنه منهج يحشد إهتمامه لتتبع منشىء الظاهرة الأدبية، مولياً إياه اهتماماً خاصاً على حساب الاهتمام بنتاجه الإبداعي، موئل اهتمام النقد وميدانه الأساس.

* إنه منهج يمكن تطبيقه على الأدباء المعاصرين أو الذين تتوافر عنهم وعن ظروف حياتهم وملابسات عصرهم وتياراتهم وثائق ومعلومات كافية، لكنه لا يعيننا كثيراً في تتبع الأدباء القدماء ودراستهم، ممن لم تصلنا عنهم إلا صور ناقصة مهوشة، أو كما قال سانت بوف نفسه (تماثيل مهشمة)[1].

* إنه بعنايته بسيرة الأديب وملابسات حياته وظروف عصره وتيارات بيئته، قد يلجأ إلى التعميم الخاطئ والاستقراء الناقص أو التعسف في ربط المسببات بما يبدو أنه نتائجها الطبيعية وبما يقتضي الحذر والدقة[2]؛ من ذلك تعسف برونتيير، ناقد هذا الاتجاه الشهير في تفسير ظهور الشعر الرومانتيكي في القرن السابع عشر، غافلاً عن مصادر نشوء هاتين الظاهرتين. فالوعظ كما هو واضح شعيرة مستقاة من كتب الدين، يقصد إليها الخطيب قصداً، أما الشعر الرومانتيكي فهو وليد أحداث تاريخية محددة، تتصل بأحداث دراماتيكية متمثلة في الكارثة التي نزلت بنابليون وفرنسا كلها عقب سقوطه، وإحساس الشعب الفرنسي وجيل الأدباء الطالع بآثار تلك المأساة وتجليها فيما بعد في أشعارهم الحزينة المتبرمة[3].

---

(1)- انظر د. محمد مندور، في الأدب والنقد، ص٦٣.

(2)- انظر د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص ١٦٦.

(3)- في الأدب والنقد: مصدر سابق، ص٨٢.

من هنا لا يكفي وجود بعض القسمات المشتركة أو الملامح المتشابهة بين فنين أو ظاهرتين أدبيتين للقول بتطور أحدهما عن الآخر أو تحولهما عن بعض، على النحو الذي نتابع فيه تطور بعض الفصائل الحياتية وتطورها.

ويبقى صحيحاً القول على نحو عام إن الإنسان ابن بيئته وإن الأديب لابد له من التأثر بالظروف المحيطة به، مثلما يكون تأثيره في بيئته أمراً صحيحاً ومسلماً به.

فذلك كله مما عرفته آداب الشعوب ووعته حكمتها، فقد جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة عدد من الملاحظات التي تربط بين الشعر والبيئة. كما ضم كتابا ابن سلام الجمحي والقاضي الجرجاني ملاحظات مثلها ومنطلقات تعمق هذه الرؤية.

ويبقى بعد ذلك قدر من الشعر، وما ينطوي عليه من معان ورموز وكنايات لا تنجلي أبعادها ولا تستقيم تفسيراتها بعيداً عن الظروف المرافقة لهذا الشعر أو البيئة المختلفة المحيطة به، إن أردنا البحث عن المطابقة أو آمنا بها.

من هنا تصدق المقولة الشائعة القديمة إن (الأدب تصوير للواقع) إذا أريد بها المعنى العام أولاً، وقصد بها الحديث عن أنماط الأدب وأشكاله وتحولاته ثانياً. أما طبيعة هذا الأدب المجازية، وأسراره الفنية، وانزياحاته اللغوية، ومغامراته التشكيلية، فإن من العبث البحث عن تجلياتها ودراستها بهذه الأساليب الخارجية التي لا تتصل بها اتصالاً نوعياً وثيقاً، ولا تقوى على معالجتها معالجة إبداعية، إن لم يؤد هذا الاهتمام الخارجي إلى إضعاف صلتنا بالنص، لتصورنا النص معادلاً لعواطف صاحبه وتعبيراً تلقائياً عنه، كالآلة أو الصرخة، غافلين عن الحركة الذاتية للعمل الأدبي، الخاصة به

وليس الخاصة بصاحبه، ذلك أن العمل الأدبي تأويل للعاطفة وليس ترجمة لها كما هو سائد في كثير من معتقداتنا.

٢- **منهج التحليل النفسي**: للنظرات (السايكولوجية) في الأدب واللفتات المعبرة عن الخبرة بالنفس الإنسانية جذور بعيدة، ترجع إلى حقب زمنية أبعد بكثير من تاريخ ظهور مناهج علم النفس ودراساته الحديثة.

فلقد أدرك أفلاطون من قبل أثر الشعر مثلاً في إثارة العواطف الإنسانية، وما يتركه من ضرر اجتماعي، ما قاده إلى التعبير عن موقفه المعارض للشعر واستبعاد أهله من الجمهورية التي حلم بها، ورسم صورة منطقية لها.

أما أرسطو الذي عارض موقف أفلاطون، فيعد الأب الشرعي لتجليات منهج التحليل النفسي، إذ خالف هذا الفيلسوف أستاذه في نظرته، ذاهباً إلى القول بنظرية (التطهير)، المتحقق بفعل ما يستثيره الشعر من عاطفتي الشفقة والخوف، على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء[1].

وقد أولى النقاد والفلاسفة نظرية أرسطو عناية وشرحاً واهتماماً، فكان توكيدهم ما تنطوي عليه من نظرات صائبة ومنطلقات أصيلة سبباً في التنويع عليها وتنميتها عند هوراس وكولردج وسواهما من المفكرين والأدباء.

ولم يكن التراث النقدي العربي ليخلو من بعض تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالشعر. وهي نظرات غذتها الملاحظة الدقيقة المستمرة والخبرة العلمية. من ذلك مثلاً حديث ابن قتيبة ووصفه الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أتي الشعر

---

(1)- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١/ ٢٥٨، ٢٥٩، وكمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٧٧.

ويسمح فيها أبيه، إلى جانب تفريقه بين الشعراء على أساس من الطبع بينهم، متخذاً من هذا الأساس ركيزة لتباينهم في بعض الفنون الشعرية درجات، واختلافهم من حيث الجودة والإتقان.

أما القاضي الجرجاني فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة، من طبع ورؤية وذكاء، متخذاً من الدربة مادة لها. أما اختلاف الشعر رقة وصلابة أو سهولة ووعورة، فقد رأى هذا الناقد أنه يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم.

"وقد كان القوم يختلفون... فيرقّ شعر أحدهم ويصعب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة"[1].

أما وقفات عبد القاهر الجرجاني ونظراته النفسية البصيرة بأثر الشعر في النفس وتلقيه، فكثيرة مبثوثة في غير موضع مما كتب، من ذلك قوله:

"من المركوز في الطبع: أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه. ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقفه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف... إلخ"[2].

فالجرجاني ها هنا يربط مزية النص ولطفه وبين ما يتسم به غموض شفاف وبعد عن المباشرة، يبثان في النفس دواعي الحنين إليه والشغف به والرغبة في نيله، لا لشيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر. ونجده في نصوص أخرى يشبه الفرح بالعثور على معنى النص بفرح الباحث عن

---

(1)- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص١٣، نقلاً عن الأسس الجمالية ص٢٦٨.

(2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص١٤١.

اللؤلؤ في صدف البحر وفوزه به، وشق الصدف عنه بعد رحلة من البحث والعناء والنصب.

ونقف مع الجاحظ على تلك الخبرة بطباع الوحش وسلوكها وربطه بين مباهجها الغريزية ولذاذات الإنسان والحيوان، المادية منها والمعنوية على السواء، وحالة النص الأدبي الذي يتأبى إلا الكشف التدريجي للقارئ والبعد عن الوضوح السافر، يقول: "وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة، ولذة السبع بلطلع الدم وأكل اللحوم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح العلم بعد إدمان قرعه..."[1].

أما ابن طباطبا العلوي، فيربط ربطاً نفسياً بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة. وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحددة لموافقة وردود أفعاله:

"والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"[2].

ويلتمس عالم كالماوردي فضل الشفافية والتمنع في النص، في احتجاب البصر عند البشر وما يلقيه هذا الحال في النفس من تعظيم، بسبب مركب النقص وعلة الفقد وما يحصل لذلك المعنى المتواري من تفخيم، حتى ليحكم على السافر من تلك المباشرة بالهوان والزراية:

(1)- م. ن: ص١٥٠.

(2)- ابن طباطبا، عيار الشعر، نقلاً عن الأسس الجمالية في النقد العربي، مصدر سابق، ص٢٠٤.

"المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل به في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل"[1].

أما ابن قتيبة الذي كان من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فقد قادته ملاحظاته السديدة إلى الوقوف على البواعث النفسية وراء الحث على قول الشعر وذلك حين قال:

"وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[2].

وهو يكشف في موضع آخر عن عوائق الإبداع وعوارضه المادية والنفسية، وعما يوقعه في الصعوبة والتشريك والنأي عن الخاطر. يقول ابن قتيبة:

"وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب (فيها) ريضه. وكذلك الكلام في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"[3]

ولعل بشر بن المعتمد هو أول من أفصح عن فهم ارتباط الشعر بالنفس وبسط حالاتها والتنبيه على ضرورة مراعاة تلك الأحوال، من استثمار حالة النشاط وهدوء البال والابتعاد عن الكد والإجهاد، وما يصعب ويتأبى على

(1)- الماوردي، أدب الدنيا والدين، ص٧٥.

(2)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٢٤.

(3)- م. ن: ١/ ٢٥.

الشاعر إلى حيث تسمح النفس وتعطي وإن بعد حين، فإن تكرر امتناعها فإن في ذلك علامة على عطل المرء من الإبداع وأمارة على ضرورة البحث عن صناعة أخرى غير الإبداع تناسب صاحبها:

"خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ (...) واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول، بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة،... فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك، وسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة ولا المواتاة.... فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث شغل عرض، ومن غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك. فإنك لم تشتهه، ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما يشكله."[1].

وإذا كانت إجابة كُثيِّر عمن سأله ما يصنع إذا عسر عليه قول الشعر غير بعيدة عن تلمس الجوانب النفسية من وراء وصفه، وإن استمدت من واقع سلوك الشعراء وطبيعة البيئة، فإن في تحديد ابن قتيبة للحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه ما يشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

---

(1)- الجاحظ، البيان والتبين، ١/ ١٣٥-١٣٨.

يقول كثيّر لسائله:"أطوف في الرباع المخلية، والرياض المعشبة، فيسهل عليَّ أرصنه، ويسرع إليَّ أحسنه."[1]. ويقول ابن قتيبة:

"وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح (فيها) أبيه. ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب."[2].

ولا ريب في أن الربط بين عالمي الإبداع والحلم يكتسب مصداقيته، من واقع أن العقل هو مستودع إنتاج الرموز في الأحلام، وأن جوانب عديدة من آلية الحلم يمكن أن نطبقها على الأشكال الرمزية للأدب بوجه عام، فضلاً عن أن وجود الرمز في كل من الحلم والإبداع هو الذي يمنحهما غناهما وتعدد معانيهما.

ويعزو أصحاب منهج التحليل النفسي الغموض في الفن وفي الأحلام والسلوك غير المعقول وغير المقصود إلى منابع كامنة في حاجات المرء ودوافعه اللاواعية، وهي دوافع تنحو نحو التعبير الرمزي الذي يتخذ شكلاً غامضاً غير مفهوم، حتى من لدن المبدع نفسه.

إن للعمل الأدبي والفني، لدى أصحاب المنهج النفسي، أكثر من معنى. وقد يعثر الناقد من هؤلاء على معنى لم يكن ليدور في خلد صاحب العمل. فليس ثمة علاقة بين قصد المؤلف وصحة تفسير الناقد، مادام معنى العمل الإبداعي كامناً بطريقة لا واعية في ذهن منشئه.

من هنا أصبح للحلم لغته الرمزية لدى أصحاب المنهج النفسي، مثلما للسلوك الغامض لغته المعماة، وللعمل الإبداعي؛ أدباً كان أو فناً، لغته الرمزية التي تستدعي الكشف عنها وفهم دلالاتها وتحليلها.

---

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٢٤.

(2)- م. ن: ١/ ٢٥-٢٦.

لكن مدرسة التحليل النفسي (الفرويدية) تجنح من بين مدارس علم النفس واتجاهاته إلى التركيز على الدوافع الجنسية، من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي تقف وراء تشكل العمل الإبداعي لدى الفنان وسلوك الفرد على السواء.

خالف فرويد في تحليله النفسي هذا تلميذاه الشهيران (يونج) و(أدلر) اللذان أسسا فيما بعد اتجاهين متميزتين من مدرسة التحليل النفسي الفرويدية.

يتفق يونج مع فرويد في الموضوعة الأساسية المتصلة باللاشعور التي أرجع إليها فرويد سلوك الفرد وإنتاج الأديب والفنان، لكنه يختلف معه بعد ذلك في تحديد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته.

لقد نقل يونج بحثه من اللاشعور الفردي إلى ما صار يسمى على يديه فيما بعد باللاشعور الجمعي، ما جعله يتجاوز حدود الأفراد إلى حدود الجماعات البشرية الممثلة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعاً يشتركون في لاشعورهم الجمعي وأساطيرهم التي تتخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا، تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، لتنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ[1].

ويرى يونج أن هذه الرواسب اللاشعورية الجمعية أو النماذج الأولية هي التي تبدو في شكل رموز مألوفة، عابرة بذلك حدود الزمان ونفوس الأجداد. وهي الرموز التي كثيراً ما اتخذ منها الأدباء والفنانون موضوعاً لعدد من أعمالهم الإبداعية، إذ يندر أن يخلو عمل فني ذو قيمة من حضور

(1)- انظر، ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، مصدر سابق، ١/ ٢٤٥، ٢٤٦.

هذه النماذج القديمة وانتظامها فيه، ما يفسر استمرار تشكلها ودوامها في آداب الأمم حتى يومنا هذا.

أما طريقة إبداع الفنانين لفنهم، فيتم على ما يرى يونج بطريقة أشبه ما تكون بالكشف غير الواعي، يتصل فيه الفرد عن طريق اللاشعور بمكونات (اللاشعور الجمعي) الذي يعد أهم من اللاشعور الفردي، معبراً بذلك عن رغبات غامضة للنوع الإنساني، وليس لذاته الفردية كما ذهب فرويد، وبطريقة حدسية تميز فيها المبدع لتصبح طريقته المهمة للتوافق مع العالم.

لقد بدا واضحاً في نظرية يونج أن عنايته منصبة على اللاشعور الجمعي وإن لم ينكر وجوده الفردي، حتى بدا اللاشعور الجمعي عند الجماعات البشرية والمبدعين وكأنه بوتقة تختزن ماضي الإنسان وميراثه العتيق المنحدر من العصور السحيقة، بطريق الوعي أو بطريقة أشبه ما تكون بالحلم.

وعلى الرغم من توكيد يونج حضور النماذج الأولية والرموز السحيقة وتكررها بشكل واضح مطرد عند الفنان والعصابي بوجه خاص، فإن يونج يرفض وصف فرويد للفنان، قبل المرحلة الأخيرة لكتاباته، بأنه امرؤ مريض الأعصاب، إذ يرى يونج أن الفنان أهم بكثير، بما لا يمكن مقارنته بالمريض في أعصابه[1].

من هنا جنحت الدراسات النفسية التي اعتنقت نظرية يونج في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج البدائية العليا في الأدب والفن والأساطير والرموز والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم المختلفة، ويعبرون عنها بطريقة حلمية، بوساطة

---

(1)- م. ن: ١/ ٢٤٦، ٢٤٧.

تلك الرواسب المتحدرة إليهم عبر العصور القديمة وتجارب الأسلاف السحيقة، مع محاولة هذه الدراسات فهم هذه العناصر وتفسيرها، في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب، ما نتج عنه ظهور ما سمي بالمنهج الأسطوري في دراسة الأدب وتفسيره، كما هو معروف عند "ثورثروب فراي".

ومما تجدر الإشارة إليه في مجال اختلاف يونج عن أستاذه، رفض يونج مغالاة فرويد والفرويديين في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد الجنسية، وإيلائها الأهمية الكبرىٰ في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، وبما أتاح الفرصة لظهور نمط تحليل نفسي جديد للأدب موسعاً من آفاق الرؤية ومثرياً دراسات هذا المنهج النقدي.

وعلىٰ نحو ما اتفق يونج مع فرويد، في فكرة اللاشعور، واختلف معه في شكله وماهيته، اتفق تلميذه الثاني (أدلر) معه في فكرة وغريزة حب الظهور (التعويض) عن النقص، مع اختلاف معه في محتواها ومضمونها.

ففي الوقت الذي يرىٰ فيه فرويد الفن والإبداع تعويضاً مقنَّعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع وضرباً من ضروب التنفيس، في محاولة للتواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، يرىٰ (أدلر) النقص عند المبدع ومحاولة تعويضه الأكثر قبولاً ومنطقية، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع.

من هنا اتسمت دراسات (أدلر) ومن اعتنق رؤيته في دراسة الأدب والفن بمحاولاته الساعية إلىٰ البحث عن مظاهر التعويض عن النقص، في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلحه الشهير (مركّب النقص).

لقد رفض (أدلر) تفسير فرويد الإبداع تفسيراً أحادياً، علىٰ نحو ما فعل في تفسيره شذوذ (ليوناردو دافنشي) الرسام الإيطالي الشهير مثلاً، تفسيراً

يعلل (جنسيته المثلية)، مقترحاً تفسير سلوكه من واقع عدم إشباعه عاطفة الأمومة، ورغبة هذا الفنان في التعويض عن إحساسه المفقود، كونه ابنا غير شرعي أولاً، ولتعويض حرمانه من حنان أمه التي تزوجت برجل آخر ثانيا.

لقد أتاحت نظرية أدلر المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين مظاهر إبداعهم وتفسيرها، في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان.

ولا ريب في أن عدداً من الأعمال الأدبية قد أفادت من منهج التحليل النفسي لدى فرويد، حين كتبت في ضوء الوعي بفكرة الأنا ودوافع القوة أو التعويض عن النقص، من ذلك رواية (جاتسبي العظيم) لسكوت فتزجيرالد[1].

ولم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال وسلطوا الضوء على شعر المتنبي وشعر بشار وأبي العلاء المعري وأبي نواس، وسواهم من الشعراء والأدباء والفنانين الذين رأوا في إبداعهم تعويضاً عن نقص يعانون منه أو ترجمة لرغبة منهم في السيطرة أو التملك أو للشعور بالنرجسية أو في شهوة امتلاك السلطة.

وإذا كان يونج وأدلر خالفا أستاذهما فرويد في بعض ما ذهب إليه، في تفسير سلوك الفرد وطبيعة النبوغ والعبقرية وأسرار النفس البشرية، فإن من الحق القول إنهما ظلا يدوران في الفلك العام لنظريته، وبما لا يسمح عدهما من أصحاب النظريات المستقلة المتميزة من مدرسته.

---

(1)- م.ن: ١/ ٢٤٨.

ولعل الاتجاه النفسي المعروف باسم مدرسة (الجشتالت) هو المدرسة التي بلورت ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظرية نفسها- في طروحاتها النظرية الأساسية وفرضيتها العلمية المختلفة، ولا سيما عند ممثلها هربرت ويلر - بديلاً منهجياً واضحاً.

فخلافاً لمدرسة التحليل النفسي التي تعنى بدوافع الخلق الفني الغريزية لدى الفنان وتساميه في التعبير عن عناصر الكبت، يسعى الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه[1].

وقد نجح الاتجاه الجشتالتي في لفت نظر الأدباء والنقاد، بقوة النتائج المتحققة فيه، إلى الحقيقة التي آمنوا بها، والتي تذهب إلى القول إن إدراك المتلقي للعمل الأدبي يتم بطريقة عامة كلية للوهلة الأولى، خلافاً لما كان سائداً من نظريات ترى أن الإدراك يبدأ عند المتلقي من الجزيئات، لينتهي إلى ما هو عام كلي.

لقد أفاد عدد من الدارسين والنقاد العرب من المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس وأخباره، منتهياً إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه، وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته، ما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه[2].

---

(1)- عثمان نويه، حيرة الأدب في عصر العلم، ص١٠٣.

(2)- د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، ص٢٦٦.

في مقابل ذلك سعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـ(النرجسية).

وإذا كانت الدراستان السابقتان تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، فإن دراسة الناقد المازني للشاعر بشار بن برد تمثل نموذجاً واضحاً لاتجاه أدلر النفسي. ففيها يرجع الناقد ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها، بسبب كونه أحد شعراء الموالي أولاً، وكونه شاعراً كفيفاً ثانياً. فما دام هذا الشاعر لا يملك أن يغير ما به من نسب ومن فقد بصره، فإن قوة بدنه وموفور صحته وسلاطة لسانه، كل ذلك أغراه بالتماس القوة الأدبية للتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعنوي في مقابل عجزه الخلقي.

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال العقاد في كتابه (ابن الرومي، حياته من شعره) وطه حسين في (مع أبي العلاء في سجنه) وعز الدين إسماعيل، ومحمد خلف الله أحمد، ومصطفى سويف، والأخير اعتمد منهجاً تجريبياً، سعى فيه إلى الكشف عن أسرار الخلق الفني عند الأدباء والشعراء[1].

لكن هذه الملاحظات (السيكولوجية) والنظرات النقدية والمواقف المختلفة جميعاً، لم ترق إلى مستوى الثورة المنهجية التي شهدها البحث الدؤوب في خفايا النفس وأسرارها، في مقتبل هذا القرن، وما نتج عنه من تأسيس إطار منهجي لمدارس ما عرف بعلم النفس أول مرة واتجاهاته وتياراته المختلفة، ولا سيما بعد ظهور أبحاث العالم النمساوي الشهير سيجموند فرويد (١٨٥٨-١٩٣٩) على وجه التحديد.

---

(1)- د.كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٨٧، ١٨٨.

وتكاد الدراسات النقدية تجمع على أن الكتاب الذي كان له الأثر الواضح فيما تبلور من منهج نفسي في النقد، هو كتاب "تفسير الأحلام" الصادر في عام ١٩٠٠ لفرويد، وما تلاه من كتب ودراسات أخرى تالية، على الرغم من إصدار فرويد لكتاب "ثلاث مقالات في نظرية الجنس" قبله بعامين.

تضمن كتاب "تفسير الأحلام" عدداً من المبادئ التي يمكن استخدامها في دراسة الأدب ونقده، منها حديث فرويد عن الحلم وآلياته، كالخلط المكاني والخلط الكلامي الذي يدخل في صميم الخلق الأدبي، وحديثه عن الأمراض العصبية، وعن توازن القوى العقلية، ومفهوم الحلم بوصفه تحقيقاً لرغبة الحالم التي يمكن تطبيقها على الفن أيضاً، إلى جانب الكشوف القيمة في مجال دراسة الرمز وتحديد طبيعته وصلته بالحلم[1].

ومن كتب فرويد النقدية التي طبق عليها المنهج النفسي الأخرى، دراسته عن (ليوناردو دافنشي)، الفنان الايطالي، ودراسته عن (ديستويفسكي وجريمة قتل الأب)، الروائي الروسي المعروف، كما له دراسة عن قصة ألمانية مغمورة باسم (غراديفا) لكاتب اسمه فلهلم ينسن.

يحاول فرويد في كتابه عن دافنشي الرسام الإيطالي الشهير والباحث المعروف، إماطة اللثام عما أحاط طفولة هذا المبدع من ظروف وملابسات. فدافنشي ابن غير شرعي، أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه. ومثل هذا الوضع من شأنه إثارة مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال الذين يحيون في ظروف عادية. فمن المعروف أن الطفل الذي يواجه مشكلات إضافية عما يواجه أقرانه من الأطفال يظل يتأملها في عمق

(1)- م. ن: ص١٧٨.

وانفعال. وفي هذا تفسير لأن يصبح دافنشي باحثاً، في فترة مبكرة من حياته، ذا أبحاث نظرية عميقة وإبداع فني متميز، انصرف عنه في أخريات عمره، إلى البحث والابتكار في ميدان العلم(1).

لقد أقام فرويد دراسته تلك إذن، استناداً إلى استقراء وتوفر على مذكراته وكتاباته المختلفة، فضلاً عن رسومه المنجزة أو تلك التي في طور الإنجاز، وما كتب عنه، محاولاً الكشف عن الدوافع اللاشعورية التي كبتت في نفسه وهو طفل لم يستطع تحقيقها لمخالفتها النظم الاجتماعية، لتبقى عاملة في لاشعوره. وهي العقدة التي أرجعها فرويد لحبه العميق لأمه. ذلك الحب الذي كان له أكبر الأثر في فنه، وكان سبباً في ما أصابه من عقدة(2).

أما كتابه عن (غراديفا) فيدخل في باب التحليل الأدبي الخالص الذي تناول فيه المبنى الحلمي في الكتاب، محللاً تقنياته الرمزية، ولا سيما فيما يتصل بمعطيات الخلط الكلامي والخلط المكاني، بعد أن رفض فرويد الكشف عن عقد المؤلف وأمراضه العصبية، معترفا بأنه "ليس ثمة مدخل ننفذ منه إلى الحياة النفسية للمؤلف."(3).

ومن الجدير بالذكر القول إن غاية علماء النفس لم تكن تتجه إلى أن يكون المنهج النفسي منهجاً نقدياً، بقدر ما أريد له أن يكون ميداناً لدراسة الإنسان والنفس الإنسانية، بأسرارها وعقدها وأمراضها. لكن الذي شجع هؤلاء العلماء وعلى رأسهم فرويد أنهم رأوا في العمل الفني والفن عامة،

---

(1)- م. ن: ص١٧٩.

(2)- د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص٥٩.

(3)- ستانلي هايمن، النقد الأدبي، مصدر سابق، ١/ ٢٦٤.

صورة من صور التعبير عن النفس، ليصبح بإمكان المنهج النفسي فيما بعد، تفسير العمل الفني والأدبي، ما دام هذا الأخير ترجمة لنفس صاحبه.

يرى فرويد، صاحب مدرسة التحليل النفسي أن الإبداع الفني والأدبي تعبير مقنعٌ عن رغبات مكبوتة في لاوعي المبدع منذ طفولته وإشباع لها. وهو من هنا تعويض عما حرم منه المبدع، وفاته من فرص ورغبات وأحلام.

وعلى هذا يصبح العمل الإبداعي وسيلة من وسائل مداراة الفنان أو الأديب لفشله في المجتمع الذي يحول دون تحقيق رغباته، وتنفيساً عن معاناته، إلى جانب كونه تفاديا من الإصابة بالمرض، وحماية من مختلف ألوان العصاب، عن طريق إبداع عالم خيالي.

لقد استهوت هذه النظرية كثيراً من الأدباء والنقاد حتى غالى بعضهم فذهب إلى ربط الفن والأدب بالإحباط، جاعلاً من كل نجاح إجهاضاً لعمل فني، استلهاماً لقول فرويد: "إن السعيد لا يستغرق في الخيالات، وإنما يفعل ذلك الناقم المتذمر.". ولعل هذا هو ما دفع بلزاك إلى القول: إن كلَّ امرأة تعاشرها هي رواية لم تكتب[1].

وليس غريباً أن يجد فرويد تشابهاً بين شخصيتي كل من الفنان والعصابي. فقد لاحظ أن العصابي شخص مريض، يعبر عن صراعاته الداخلية ورغباته المكبوتة، بوساطة الأعراض العصابية المصحوبة بالألم. أما الفنان فيعبر عن كبته بأعماله الفنية، بدلاً من الأعراض العصابية، متسامياً بها إلى عالم خيالي يحتجزه فيه قريباً من حدود العصاب. لكن الطريق إلى العودة إلى الواقع يظل مفتوحاً أمام الفنان، خلافاً للعصابي، إذ

(1)- عثمان نويه، حيرة الأدب، مصدر سابق، ص٨٦.

"يحتفظ بقدر من المرونة يسمح له بأن يقف على مسافة من عالم الواقع، ويبقى مع ذلك موصلاً به، بحيث يستطيع العودة إلى المجتمع والاندماج فيه."[1].

من هنا يكتسب العمل الإبداعي في نظر مدرسة التحليل النفسي طبيعة تعويضية، أما غايته، فلا تعدو كونها تخفيفاً من حدة التوترات النفسية اللاشعورية.

ومما شاع في مدرسة التحليل النفسي فكرة قرن الإبداع بالحلم، وذلك من واقع أن كليهما - الحلم والإبداع - انعكاس لرواسب غير قابلة للتحقق، مستكنة في لاشعور المرء، وأن لكل منهما فحوى مضمراً وراء المعنى الظاهر لأي منهما.

وإذا كان المنهج النفسي في الأدب غالباً ما يهتم بالأدب، لارتباطه بصاحبه وصدوره عنه، وأن دراسته له تأتي من واقع علاقة هذا الأثر بمنشئه، فإن ثمة اتجاهات أخرى تميل بالدراسات النفسية صوب تتبع بواعث التعبير، في حين تتجه دراسات أخرى نحو النظر في كيفية تشكل التجربة الإبداعية والعناصر التي أسهمت في ولادتها وإنضاجها، ومدى تأثيرها في المتلقي، وأشكال ذلك التلقي، وطبيعة أحاسيس هؤلاء المتلقين وأنماطها.

ولا مراء في أن للمنهج النفسي في دراسة الأدب وتحليله أهمية غير قليلة، سواء في دراسة العقل غير الواعي، والكشف عن مظاهر الشذوذ ومركبات النقص، أو في تمحيص بعض أساليب الأدب والفن، وتفسير غموض اللغة ودلالات الأخيلة والرموز الموروثة في اللاوعي الفردي أو الجمعي، فضلاً

(1)- ستانلي هايمن، مصدر سابق، ١/ ٧٣.

عن إثرائه معرفتنا بأسرار تكوين الآثار الأدبية، وكشفه أصولها السيكولوجية، والبحث في صلتها بشخصيات أصحابها، وبيان جذورها العاطفية، وتفسير ضروب الحلم والانحراف والسقطات غير المقصود عند الفنان.

أنتج المنهج النفسي عدداً من الدراسات النقدية تناولت أنماط الصور الشعرية وأساليب التداعي وتيار الوعي في الأدب القصصي، إلى جانب تعميقه معرفتنا بطبيعة الرموز والأساطير وأهمية توظيفها في الأدب[1].

لقد كان لتطور الدرس النفسي أثر في ظهور عدد من المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية، منها: الاتجاه الرمزي والاتجاه السريالي المعتمد على التعبير الحر غير المستند إلى الوعي، والقائم على اختراق الحجب وتعطيل الحواس. ومن آثاره أيضاً، ظهور ما عرف بأدب العبث واللامعقول، وإنتاج أصحابه آثاراً غير بعيدة عن الإفادة من دراسات هذا المنهج ونتائجه، مثل التداعي وتيار الوعي ورسم الشخوص الروائية والمسرحية، وتوظيف الرموز والأساطير، فضلاً عن تبلور منهج في النقد السيكولوجي وتوظيف النقاد الدرس النفسي للأدب والفن.

لكن فائدة هذا المنهج تظل في النهاية رهناً بمعرفة الناقد حدود منهجه النقدي؛ وحدوده أن يفيد من علم النفس ليكون عامل عونٍ على اضاءة العمل الإبداعي وتعمق أسراره، من دون أن يتحول إلى ضروب من الدراسة النفسانية التي تلحق الضرر بالعمل الأدبي وتؤدي إلى ضياع القيم الفنية وإهمالها في حمّى الانشغال بالتحليلات النفسية، أو النظر إليها في أحسن الأحوال بوصفها محض وثيقة نفسية.

---

(1)- د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، مصدر سابق، ص٢٤٩.

إن نظر المنهج النفسي إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية حسب، إنما يكشف عن أبرز عيوب هذا المنهج، ونقصد به معاملة العمل الأدبي، على اختلاف مستوياته وتباين درجات نضجه، معاملة واحدة. فالعمل الأدبي الرديء مثلاً كالعمل الأدبي الجيد، من حيث دلالتهما النفسية على منشئهما، إذ كلاهما صالح للاستشهاد به والتمثيل لمظاهره النفسية[1].

ولا شك في أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن المنهج سيكون تحليلاً نفسياً أكثر منه منهجاً نقدياً لتحليل الأدب وتذوقه وتقييمه.

من هنا يأخذ الرافضون لهذا المنهج على أصحابه أن يتخذوا من التأثير النفسي للعمل الأدبي في القارئ وإفصاحه عن قيم نفسية ما، منطلقاً لتغليب عمل على آخر أو الحكم عليه بالجودة أو لرداءة، لا على أساس من توافر قيم جمالية أو عناصر فنية متقدمة في أحدهما، بل لقيم نفسية يحتويها هذا العمل دون ذاك.

ويأخذ المعارضون لهذا المنهج عليه أنه منهج يعتمد على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لما تزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً. فليس العمل الفني رغبة من الفنان لإشباع ميوله الشبقية أو توقاً لتحقيق دوافع نرجسية أو رغبة في التملك أو شهوة للسلطة. وبكلمة فليس نبوغ الفنان مظهراً من مظاهر مرضه العصابي.

وإذا كان من فروض المنهج النفسي أن العمل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع من صورة من صور التسامي بغية تحقيق التواؤم مع المجتمع، فإن من الفروض المنطقية والمقبولة أيضاً، القول بأن الدافع إلى التعبير عن الذات

---

(1)- د. عبد العزيز عتيق، مصدر سابق، ص٢٤٩، وستانلي هايمن، مصدر سابق، ص١/ ٢٨٤.

لدى المبدع يمكن أن يكون شرطاً من شروط إنتاجه، ومصدراً من مصادر وجوده. وربما كانت رغبته في كسب التأييد الاجتماعي أو سواها من الرغبات الدفنية الأخرى هي البديل الآخر المقبول، غير الدافع الجنسي الذي تلح دراسات منهج التحليل النفسي على افتراضه. فليس من الصواب في شيء النظر إلى الأدب والفن على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية[1].

ولعل إصرار المنهج النفسي على مقولات محددة وفرضيات ثابتة هو الذي قاد إلى إنتاج دراسات متشابهة أو دراسة واحدة مكررة كما يرى المعترضون.

لقد قيل إن أرنست جونز قام بعمل جميل حين كشف عن عقدة أوديب الكامنة في مسرحية (هاملت) لشكسبير، لكنه لو راح يحلل (الملك لير) أو (حلم منتصف ليلة صيف) أو مقطوعات شكسبير لوجدها جميعاً تعكس هذه العقدة عند الشاعر، ولقام ربما بالكشف عنها في أي عمل فني آخر.

ولعل هذا ما قصده ستانلي هايمن حين رأى الدراسات النفسية تتحرك في دائرة واحدة لتصل إلى نتائج واحدة "وأن القصور الواضح في التحليل الأدبي الفرويدي هو أنه لا تكتب على أساسه إلا دراسة واحدة، فإذا أضفت دراسة أخرى تردد فيها الشيء نفسه."[2].

ويبدو أن الذي شجع على أن تأخذ الدراسات النفسية للأدب وجهتها تلك هو عدّ منهج التحليل النفسي الفن نشاطاً رمزياً، ورده رموزه إلى أصول جنسية، ما أعان على ظهور تيار تقليدي، يرى في الفن ضرباً من ضروب الأحجية التي لا يمكن فهم معناها مباشرة، وفي الرموز علامات

---

(1)- عثمان نويه، حيرة الأدب، مصدر سابق، ص٧٦.

(2)- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ١/ ٢٨٤.

مجردة تقليدية، لها تفسير يمكن أن يكشف عنه آلياً في قاموس أو مرجع أو كتاب لتفسير الأحلام[1].

ولعل من التفسيرات النفسية التي لا تخلو من طرافة، رد بعضهم ظهور الماركسية إلى ما مني به ماركس من أرق وبثور وروماتيزم وصداع وتضخم في الكبد. ومثله تفسير عمر (جويس) ونوبات الدوار الحادة التي كانت تهاجم (دارون) على أنها تعبير رمزي عن العذاب النفسي لما في كتابه من زندقة.

ومن وادي هذه التفسيرات والولوع بها قول (بيرك) إن قطع شجرة سامقة قد يكون تعبيراً رمزياً عن قتل الأب، وإن نزعة التعالي المتفشية في كتابات (غورمونت) ناجمة عن عزلته وإصابته بالجذام، وسواها من التفسيرات التي تنظر إلى الرموز نظرة آلية جامدة[2].

من هنا يبدو من المفيد لنا، وللأدب والنقد في آن معاً، ألا نتصور صدور الأعمال الأدبية عن أصحابها على النحو الذي تصدر فيه النتائج عن أسبابها، إذ من حق الأدب علينا ألا نربطه بنظرية المطالب. فكلما تميز الأدب والإبداع عامة، تميزاً معقولاً عن نفسية صاحبه، بدت له أبعاد أخرى حافلة وأميط اللثام عن أعيننا لرؤية ما لا يخطر ببالنا من نتائج في ظل إصرارنا على الربط الآلي.

٣- المنهج الاجتماعي:

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت (مدام دي ستايل)

---

(1)- عثمان نويه، مصدر سابق، ص٧٨.

(2)- د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٨٢.

كتابها (الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية) عام ١٨٠٠، فأدخلت إلى فرنسا بذلك المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع.

ويمكن عد التحليلات التي ضمها كتاب الناقد (هيبوليت تين) في كتابه "تاريخ الأدب الإنكليزي" عام ١٨٦٣، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله، إلى جانب التحليل الاجتماعي الدقيق الذي كشف فيه الفيلسوف الروسي تشيرنفسكي عن مفهوم الجمال في رسالة للماجستير عام ١٨٥٠، عنوانها (علاقة الفن الجمالية بالواقع)[1].

لكن الذي لا شك فيه أن الذي أكسب النظرية الاجتماعية للأدب إطارها المنهجي المنظم وشكلها الفكري الناضج، هو المفكر المادي المعروف (كارل ماركس)، صاحب النظرية المعروفة باسمه، بعد أن أصبحت على يديه نظرية متكاملة ورؤية فلسفية للأدب، وللتطور الاجتماعي على حد سواء، من دون تجاهل أسماء أخرى كالفيلسوف (هيجل) وعالمي الاجتماع المشهورين (أوكست كومت) و(دوركهايم)، إلى جانب جون ستيورات مل وبليخانوف ولوكاتش وهنري لوفيفر ولوسيان جولدمان، على سبيل المثال لا الحصر.

ينطلق المنهج الاجتماعي من النظرية التي ترى أن الأدب ظاهرة اجتماعية، وأن الأديب لا ينتج أدباً لنفسه، وإنما ينتجه لمجتمعه، منذ تفكيره في الكتابة، وفي أثناء ممارسته لها، وعقب انتهائه منها. فالقارئ حاضر في ذهن الأديب، وهو وسيلته وغايته في آن معاً.

لقد مثل انعطاف الأدب والفن نحو الواقع افتراقاً عن الفلسفة المثالية، وذلك اثر تنامي الفلسفة الوضعية التي شاعت على أيدي (أوجست كونت)، و(هيبوليت تين)، ما مهد للاقتراب من الواقع ومعانقته.

---

(1)- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مصدر سابق، ص ٨١.

وخلافاً للرؤية المثالية التي ترى في الأدب تعبيراً فردياً، ترى الماركسية أنه محصلة لعوامل مختلفة، يقف في مقدمتها العامل الاقتصادي (المادي) الذي له الأثر الواضح في تشكيل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم في الماركسية، بل العكس هو الصحيح، فوجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم. فالأديب بحكم وضعه الطبقي، يصدر عن أفكار طبقته وهمومها ومواقفها[1].

وترى الفلسفة المادية للماركسية أن لكل مجتمع بنيتين؛ دنيا: ويمثلها: النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية للمجتمع، وعليا: وتمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية وعلاقاته، لا بد من أن يحدث تغييراً في العلاقات الاجتماعية والنظم الفكرية.

من هنا فإن الخطاب الأدبي والفني خطاب ينتمي، تبعاً للنظرية الماركسية إلى البنية العليا للمجتمع. فهو منعكس عن البنية الدنيا، ومتأثر بالتيارات الاقتصادية وبالانتماء الطبقي للأديب، وهذا ما يعرف بنظرية الانعكاس.

ولا شك في أن المنطلق الاجتماعي للأدب جاء في مقابل المنطلق الفردي للمثاليين، ذلك المنطلق الذي يرى أن الأدب تعبير عن الفردية المطلقة للأديب، ما حدا بهم إلى رفع شعار (الفن للفن) الذي نقض على أيدي الماديين، أصحاب المنهج الاجتماعي الجديد، بشعار (الفن للمجتمع)، فصار للأدب رسالة وللفن وظيفة، وظهر شعار (الفن الهادف) ومقولات أخرى من مثل (رسالة الأدب) و(رسالة الفن).

---

(1)- د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٩٤.

تعني رسالة الأدب والفن عند أصحاب المنهج الاجتماعي، ألا يظل نشاطهما محصوراً في إطار القضايا الفردية والمعالجات الخاصة، وألا يعزل الأديب أو الفنان نفسه عن المجتمع في برج عاج. فللأدب والفن دور في رقي المجتمع، وإسهام في نهضته وتوعية أفراده وقيادتهم.

من هنا كانت محاربتهم لموجات الانطواء والانعزال المتفشية في النزعات الوجودية والسريالية التي تصور الإنسان فرداً منعزلاً عن الناس، يحس بغربته وأزماته وضياعه، في عالم غريب ليس له مخرج منه، وحياة لا معنى لها.

إن القول برسالة الأب والفن، لا بد من أن يقود المنهج الاجتماعي في النقد إلى عدد من المواقف والتصورات، منها رفضه الأدب الغامض، لأنه لا يمد جسوراً مع متلقيه، ورفضه أن يقتصر على المتعة المحضة، من دون أن يفصح عن أهداف واضحة[1]، إلى جانب إدانته اهتمام الأدباء بقيم الطبقات المستغِلة كالإقطاعيين والبرجوازيين، وتعبيرهم عنها، مهما بلغت أعمالهم من نضج وجودة.

وعلى الرغم من أن المقياس النقدي الثابت لجودة الأدب وأصالته في النظرية الماركسية، هو قدرة العمل الأدبي على تصوير الواقع الاجتماعي وإخلاصه في التعبير عن طبيعة علاقاته، إلا أن البحث في علم الجمال الماركسي (الاستطيقا) شهد تطوراً مستمراً.

لقد قدمت النظرية الماركسية في مجال الأدب ثلاثة مفهومات رئيسة هي: مفهوم الواقعية والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية.

وإذا كان مفهوم الواقعية قد رافق مفهوم الانعكاس الاجتماعي المعدّل إلى التعبير الصادق عن الواقع، فإن مفهوم الواقعية النقدية قد تجاوز محض

---

(1)- المصدر نفسه، ص١٩٦، ١٩٧.

التعبير، نابذاً الموقف المتفرج إلى حيث ينبغي للأدب أن يتضمن موقف الأديب النقدي، الرافض لضروب الاستغلال، وأشكال الامتهان والعبودية والتخلف ووجهة نظره بإزاء ما يصوره أو يعبر عنه.

أما مفهوم الواقعية الاشتراكية، فهو المفهوم الذي تجاوزت فيه النظرية الماركسية رؤيتها السابقة بعد أن وجدت أن نقد الواقع وحده، لا يكون كافياً ما لم يرافقه وعي فكري واضح متكامل لدى الأديب، لما ينبغي أن يكون عليه الواقع البديل أو المنشود.

من هنا أصبح هم الاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد، التبشير بما ينبغي أن تكون عليه صورة الواقع المنشود، ذلك الواقع الذي تنتفي فيه مختلف مظاهر الاستغلال، وضروب القهر والضياع.

ولعله ليس بإمكان أحد أن يقلل من أهمية الإضافة التي قدمتها الماركسية في مجال النظرية الأدبية عامة، وتفسير علاقة الأدب بالمجتمع خاصة، واستجلاء ملامح العلاقات الاجتماعية وقسمات البنى الطبقية والتشكلات الأيديولوجية. فليس بوسع أحد أن ينكر حقيقة مفادها أن الأدب ليس نبتاً شيطانياً، وأن الأديب ليس فرداً معزولاً أو قارة منفصلة. كما أن مضامين أدبه وتصوراته، وأنماط صوره ودلالات رموزه وأشكال تخيله، ليست سوى محصلة واقعية لما شهده في مجتمعه، وعرفه وأدركه وخبره وتربى عليه وألفه واكتسبه، وهو ما يعني أنه ليس ثمة ما يمكن أن ينشأ من فراغ.

لكن ما يؤخذ على هذا المنهج هو إصرار أصحابه على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب.

ومثلما لا يستطيع الشعر أن يحل محل النشاط الاجتماعي، فإنه لا يمكن لهذا الأخير أن يحل محل الشعر أو يعوضنا عنه.

إن التسليم بالمنابع الاجتماعية للأدب، لا يعني المساواة بين الأدب ومنبعه، فقد يكون المنبع حافزاً للأديب ومبعثاً على إنتاجه، من دون أن يعني هذا بالضرورة أن طبيعة هذا الإنتاج من جنس المنبع نفسه.

قد يقف السياق الاجتماعي عند حدود الحفز والتأثير، ويتعذر الربط فيما بينه وبين العمل الأدبي في لحظة استوائه. فكثيراً ما شب هذا العمل عن طوق السياق الاجتماعي الخاص، وعلا عليه وانفك عن إساره، حتى إذا نظرنا فيما انتهى إليه، لم نجد إحالة واضحة عليه، إذ ليس لظرف اجتماعي ما معنى واحد، ومن الخطأ بمكان، تصور صدور الأعمال الأدبية عن الظروف الاجتماعية على النحو الذي تصدر فيه النتائج عن الأسباب[1].

ومن هذا الخطأ، ما وقع فيه عدد من نقادنا ودارسينا البارزين، كالعقاد وطه حسين وسلامة موسى وأحمد أمين وسواهم كثير، حين قاسوا الظاهرة الأدبية بمنابعها، فعابوا عليها قصورها في تصوير المجتمع، رابطين ربطاً يحول دون النظر إلى الأعمال الأدبية في استقلالها وتميزها ورحابتها الموحية الدالة[2]، ما يحد في النهاية من فاعلية تلك الأعمال ويقزم قاماتها. حدث ذلك كثيراً مع نصوص الأدب الجاهلي، كما حدث في تعامل النقاد مع نصوص الأدب المعاصر، حينما راحوا يصنفونها إلى أدب ذاتي وأدب اجتماعي أو اشتراكي أو ثوري حتى امتهنت الذاتية في الأدب، وهي خصيصته الجوهرية، لتضحى ضرباً من ضروب الأنانية.

إن الانشغال في الحديث عما يسمى بـ(اجتماعية الأدب) والاهتمام به، من شأنه أن يصرف اهتمامنا عن جوهر الظاهرة الأدبية وحقيقتها الأساسية ونريد بها (أدبية الأدب).

---

(1)- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، مصدر سابق، ص٩٦، ٩٧.

(2)- للاستزادة ارجع إلى المصدر نفسه.

وإذا كان صحيحاً أن الأديب فرد في مجتمع وإنسان في طبقة، وأن من الطبيعي أن يتأثر أدبه بظروف مجتمعه وهموم طبقته، فإن من الصحيح أيضاً أنّ من الممكن للأديب أن يعبر في أعماله المختلفة عن منطلقات متباينة ومواقف مختلفة ومضامين متعددة، تبعاً لطبيعة البيئة، وواقع التطور الفكري والنضج الإبداعي الذي يكون عليه الأديب، خلال مسيرة تطوره، بل ربما عبر أدباء عن مواقف وأيديولوجيات مختلفة عن انتماءاتهم الطبقية، ومفارقة لها. فعلى الرغم من أن الواقع الاجتماعي هو المنبع الحقيقي للتجربة الإبداعية، فإن الأديب قادر على تعديل هذه التجربة وتحريفها.

من هنا يصبح من اللازم للناقد أن يذود المعلومات والوثائق المتصلة بالبيئة الخارجية للنص الأدبي عن عقله[1]، لئلا تحرفه عن الكشف الخلاق وتعوقه عن الفهم والتحليل.

ثانياً: المناهج الحداثة:

١ - المنهجان: الشكلاني والنقد الجديد: كان النصف الأول من القرن العشرين إيذاناً بظهور منهجين نقديين أصبحا فيما بعد رافدين أساسيين من روافد ما سمي بالمنهج البنيوي أو البنائي في دراسة النص الأدبي وتحليله.

يرجع المنهج الشكلاني الذي يمثل أحد الاتجاهين النقديين المذكورين لعدد من النقاد والدراسين الروس الذين أحدثوا انعطافة جديدة في نظرية الأدب وتحليل النص الأدبي، بعد أن واجهت الدراسات النقدية أزمة منهجية حادة وضعتها أمام طريق مسدود، كان الأدب الروسي في أثنائها يخضع لهيمنة نقد سوسيولوجي ذي بعد أيديولوجي وتوجه سياسي جعل العلاقة بين الأدب والحياة تبدو أشبه شيء بالعقيدة المغلقة، وهو ما عكس

(1)- م. ن: ص١٨٩.

حالة من الاغتراب عن النص الأدبي، فكان بذلك واحداً من أبرز حوافز ازدهار هذا المنهج النقدي.

يعد المنهج الشكلاني ثمرة التقاء تجمعين أدبيين، هما: حلقة موسكو اللغوية وحلقة بطرسبورغ. ففي عام ١٩١٥ أسس مجموعة من الطلبة، ممن كانوا يدرسون بجامعة موسكو[1]، بينهم (جاكبسون)، حلقة سميت حلقة موسكو اللغوية، هدفها إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية وفولكلورية، ما لبثت أن استقطبت جل الشباب المهتمين باللسانيات، إلى جانب بعض الشعراء والمفكرين البارزين أمثال الشاعر ما يكوفسكي وجوستاف سبيت، تلميذ الفيلسوف هوسرل.

وعقب سنة من تأسيس حلقة موسكو، اجتمع في شتاء ١٩١٥-١٩١٦ عدد من الفيلولوجيين الشباب ومؤرخي الأدب في بطرسبورغ وكونوا جمعية لدراسة اللغة الشعرية عرفت باسم أبوياز (Opoyaz)[2].

عملت هاتان الجماعتان على تأسيس تقاليد حوار وإثارة جدل مهم بناء اتخذ شكل حلقات دراسية، قدم أعضاؤها فيها طروحاتهم، مجسدين بذلك ازدواجية اهتماماتهم الألسنية والجمالية معاً، ساعين إلى تقليص الهوة بين حقليهما، ومعمقين الاهتمامات المشتركة فيما بينهما، مما ترك أثراً واضحاً في تجانس هذه الجماعة ومرونتها وتفاعلها[3].

أراد الشكلانيون الروس أن يقيموا أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب، بجعل الآثار الأدبية محور النشاط ومركز الاهتمام النقدي، في مقابل إغفال ما يتصل بها من عوامل ومرجعيات، ساعين إلى خلق علم أدبي

---

(1)- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص١٠.

(2)- د. خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مج عالم الفكر، ع١، ٢، ١٩٩٤.

(3)- م. ن.

مستقل، انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأدب[1]، مكتفين بالنظر في عناصر بنية النص الأدبي، وفي نظام حركة هذه العناصر وتماسكها.

من هنا سعى الشكلانيون إلى مقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة، بوصفه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجية عنها إلى ما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط.

ويمكن القول إن الاهتمام الأساس لأصحاب هذا الاتجاه، تركز بشكل لافت في تحليل النص الأدبي، بوصفه نقطة البدء والمعاد، لينأوا من ثم بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي ظلت مهيمنة على خطاب الأدب زمناً غير قليل، متنكبين لجميع المقاربات النقدية السابقة عليهم، التي أولت اهتمامها لما هو خارج النص، من تاريخ وعلم نفس واجتماع.

لكن تجاهل الشكلانيين للمناهج الخارجية في دراسة الأدب لم يكن يعني لديهم إنكارهم قيمتها، بقدر ما يعني تحديدهم مجال اشتغالهم النقدي، وتمييزهم بين دراساتهم ودراسات العلوم الإنسانية وأهدافها، كما هو واضح من قول بوريس أخينباوم، أحد أقطاب هذا الاتجاه:

"إننا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو النفسية المتعلقة بالإبداع، مؤكدين على أن هذه القضايا التي تبقى جد مهمة ومعقدة في الآن نفسه، يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى"[2] أو في اعترافه في مناسبة أخرى بفاعلية الدراسات الماركسية للأدب، وببعدها عن اهتمامه الخاص كناقد يدرس الخصائص الأدبية وما يحصل فيها من تطور[3].

---

(1)- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مصدر سابق، ص٩، ١٠.

(2)- د. حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص١١.

(3)- م. ن.

على هذا النحو آمن أصحاب المنهج الشكلاني بأن جوهر الظاهرة الأدبية لا يتلخص في علاقتها بمنشئها أو ببيئتها، بقدر ما يتلخص في كينونتها الموضوعية، بوصفها بنية مستقلة. كما آمنوا بأن قوام النص الأدبي وجوهره الأساس إنما يكمن في الكلمات وليس في الأفكار. فليس معنى النص أو مضمونه، ولا مؤثراته الخارجية، ما يمنح الأدب هويته وإنما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللغة فيه، هو ما يجعل من الأدب أدباً. وفي ذلك ما يكشف عن تأثر الشكلانيين، ولا سيما في مرحلتهم الأولى، ببعض مقولات مالارميه، الشاعر الرمزي الشهير[1]، فضلاً عن تأثرهم بالشعراء الرمزيين الروس.

ترتب على هذا الرأي قول الشكلانين بانتفاء صفة (الأدبية) عن النصوص الأدبية، حالما ننقل معانيها إلى لغة الخطاب العلمي أو الفلسفي، لتتحول إلى نصوص عادية من الكلام، ذات صفة معرفية. وهو ما يمنح التصور الشكلاني صدقيته، ونظريتهم مشروعيتها. يقول تيتانوف أحد رجال هذا الاتجاه:

"إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم، فالكيفية التي تعبر بها الآثار هي المظهر الجوهري للإنتاج الأدبي."[2].

ولعل الوقوف على هذه الخصيصة هو الذي قاد الشكلانيين إلى اكتشاف ما عرف عندهم بمصطلح (الأدبية) ولا سيما عند ناقدهم المعروف (جاكوبسون).

لقد ظهر مفهوم الأدبية في النقد الغربي من جراء اهتمام الشكلانيين بالآثار الأدبية ولا سيما مبدأ ثنائية الشكل والمضمون الذي تمسكت به

---

(1)- د. خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مصدر سابق.

(2)- د. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص ٦٤، ٦٥.

المناهج القديمة، منتهين في دراساتهم إلى أن ما يميز النصوص الأدبية من سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية هو بروز شكلها، و"أن موضوع علم الأدب ليس الأدب ولكن "الأدبية" Litearity أي ما يجعل من أثر ما أثراً أدبياً (...) فإذا كانت الدراسات تريد لنفسها صفة العلمية، فعليها أن تجعل من الوسيلة موضوعها الوحيد."[1].

وإذ يركز الشكلانيون على اللغة ودورها في العمل الأدبي فإنهم يعدون العمل الأدبي نظاماً منغلقاً وبنية مستقلة بذاتها ذات قوانين ونظم داخلية ينبغي الاقتصار عليها ورفض سائر المقاربات. وفي ذلك يقول فيكتور أرليخ: «إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ»[2].

لقد بدا واضحاً أن ما يميز الاتجاه الشكلاني من سواه، تلك الرغبة الملحة، والسعي الحثيث نحو تأسيس علم مستقل للأدب، انطلاقاً من الخصائص اللغوية للأثر الأدبي وعناصر تكوينه.

من هنا كان المنطلق النظري للشكلانيين هو التميز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما، ما قادهم إلى مراحل من التطور، خلال المرحلة الممتدة من ١٩١٥-١٩٣٠ من عمر الحركة، أنضجوا فيها عدداً من المفاهيم، منها مفهوم الشكل ومفهوم الوسيلة ومفهوم الوظيفة.

ولعل الأكثر تميزاً مما عرفوا به، فهمهم الجديد لما عرف عندهم بالشكل From وكان مصدر نعت خصومهم لهم بالشكلانيين، تلك التسمية التي لم

---

(1)- د. خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني.

(2)- م. ن.

ترق لهم برغم ملازمتها لهم واشتهارهم بها. ولطالما شكا الشكلانيون منها وحاولوا التنصل منها وإيجاد تسمية بديلة لها، لكنهم فشلوا على ما يبدو في كل ما حاولوه.

لقد أريد بهذه التسمية احتقار دعاتها وإظهارهم بمظهر من يناصر الشكل وينشغل به على حساب المضمون، ما رأوا فيه ظاهرة لا تخلو من سطحية، يقول أيخنباوم: "يوصف منهجنا عند العموم (كذا) "بالشكلانية" وأفضل أن أسميه منهجاً مورفولوجياً، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والاجتماعي وغيرهما، حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث، وإنما يكون موضوع البحث في رأي الدارس هو ما ينعكس على الأثر الأدبي"[1].

ومن المفاهيم الأخرى للشكلانيين مفهوم الوسيلة Procedure الذي عرف عندهم، ذلك المفهوم الذي قادهم إلى مفهوم آخر جديد هو مفهوم الوظيفة Founction الذي عني به الشكلانيون، ولا سيما في مرحلة متقدمة من حركتهم، كما هو واضح عند فلاديمير بروب[2] مثلاً، وبما يسقط المزاعم التي حاول بعض خصومهم اتهامهم بها، من ذلك تصنيفهم ضمن أنصار ما عرف بمدرسة (الفن للفن).

فعلى صعيد النثر وفن الرواية على وجه التحديد، تجاوز هؤلاء المفهوم المألوف لكل من الفكرة والشخصية في الفن الروائي، ليتوصلوا ولا سيما عند بروب، أحد أبرز المهتمين بدراسة الحكاية الخرافية عندهم، إلى أن الشخصية الروائية ليست هي محور الاهتمام، كما أنها ليست التي تشدنا

---

(1)- م. ن.

(2)- م. ن.

إليها، إذ هناك ما هو أهم منها، وهو (الوظيفة) التي تقوم بها تلك الشخصية، فكان أن شكل بدراساته تلك منعطفاً مهماً في الدراسات المهتمة بالسرد.

ومن إنجازاتهم الأخرى، تمييزهم بين عنصرين أساسيين من عناصر الرواية، هما: (القصة) و(الحبكة)، إذ رأوا أن القصة هي مجموع الأحداث ومادة الرواية، أما الحبكة، فعندهم أنها وسيلة تقديم الأحداث وطريقة عرضها[1]، فضلاً عن مصطلحي (المبنى الحكائي) و(المتن الحكائي) المشهورين عندهم.

هكذا يبدو أن تركيز الشكلانيين على مفاهيم الأدبية والشكل، لم يكن ليعني إنكارهم ما عداهما من عناصر مهمة أخرى. وليس أدل على ذلك من قول جاكبسون، أحد أكبر دعاتهم، في حديثه عن النص الأدبي بقوله: "لا يغدو ممكناً تعريفه كأثر يشغل بصورة استثنائية وظيفة جمالية، ولا كأثر يشغل وظائف أخرى بل يجب أن يعرف في الواقع كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة، وتعريف الوظيفة الجمالية كقيمة مهيمنة للأثر الأدبي يكمن في تحديد التراتبية الموجودة بين مختلف الوظائف اللغوية داخل الأثر الأدبي. هكذا، تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هي المميز الوحيد للغة الشعرية."[2].

وليس أدل على أهمية الاتجاه الشكلاني، برغم التحولات التي تلته، ذلك التأثير البالغ الذي ترك بصماته في سائر المناهج والاتجاهات النقدية التي أعقبته، حتى ليمكن القول: إن كثيراً من المقولات والمنطلقات التي أنضجتها هذه الحركة لا تزال حاضرة في المسار النقدي.

---

(1)- م. ن.

(2)- م. ن.

وليس قليلاً أن يثمر هذا الاتجاه النقدي وينمو، وسط جوّ من التجاهل والمحاربة والقمع الذي مورس ضده وظل يحيا فيه زمناً غير قليل، ليخرج منه منتصراً. فقد حاربه إلى جانب النقاد وأساتذة الجامعة عدد من رجال الفكر والسياسة، أمثال تروتسكي ولوناتشارسكي الناقد الذي وصف الشكلانية "بأنها تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية"[1].

لقد جلب التوجه النقدي للشكلانيين ضروباً من العسف والخصومات والأذى، فتوالت عليهم الضربات، واتهموا بمختلف التهم، ونفي بعضهم، وقتل آخرون، وتخفى بعضهم بأسماء مستعارة، ما أدى إلى توقف نشاط الحركة وهجرة كثير من أعضائها إلى خارج روسيا، فكانت سنة ١٩٣٠ بداية نهاية الشكلانيين، برغم تمكن جاكبسون من نقل الحركة اللسانية إلى براغ، ليتولد عنها ما عرف فيما بعد باللسانيات البنيوية.

ويمكن القول إن من أبرز الأسماء النقدية التي أثرت الاتجاه الشكلاني وتألقت فيه: (جاكوبسون) و(ايخنباوم) و(مكاروفسكي) و(بروب) و(شلوفسكي) و(توماشفسكي) وسواهم[2].

ولا ريب في أن من المكاسب المهمة التي قدمها النقاد الشكلانيون للدرس النقدي أنهم أعادوا للنص الأدبي حرمته، حين حرروه مما أثقل به من معارف وأخبار، ووثائق وأيديولوجيات، ونوايا مسبقة، غلبت ما هو خارجي، ليس من جوهر النص وبنيته التركيبية، على حقيقة النص وجوهره الأدبي. بهذا أفسح هؤلاء النقاد المجال لتقديم دراسات تعنى بطبيعة التركيب اللغوي للأعمال الأدبية، وبالتماسك الداخلي لها، وبالوحدة الخيالية للعمل الأدبي والقوة الانفعالية له، وبأنماط الأخيلة الشعرية،

---

(1)- م. ن.

(2)- م. ن.

وطرائق تخلق الرموز وضروب تشكل الأبنية، ودورها في تحديد دلالاتها، وما اتصل بذلك من مفاهيم تتصل بالشعرية، وبزوايا النظر، وأنماط الرؤى التي يضطلع بها الراوي، فضلاً عن تقديمهم مفهومين مهمين في مجال السرد، هما: مفهوم (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي) اللذين ظهرا على يدي بروب في دراسته للحكاية الخرافية وتحديده لها وهو ما سنرى امتداده في المنهج البنيوي الذي أعقب هذه الحركة.

والحق فإنه على الرغم من قصر المدة الزمنية التي شهدها الاتجاه الشكلاني، فإنه ظل بشهادة كثير من الدارسين المنصفين، الحركة الأكثر أهمية وأصالة وتأثيراً، حتى لتبدو اليوم أنها أكبر من عمرها وخارجة عن إطار الزمن[1].

و"النقد الجديد" تسمية أطلقت على الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب أفول الاتجاه الشكلاني السابق (في الثلاثينات)، متخذة من الجامعات الأمريكية وجامعات الجنوب الأمريكي تحديداً، مركزاً لها[2].

يُرجع عدد من النقاد ظهور حركة النقد الجديد إلى تلك الأفكار التي بشرت بها بعض الأعمال النقدية المهمة للناقدين المعروفين (روبرت جريفز) و(ت. اس. أليوت)، إذ ينتمي الأول إلى ما عرف في النقد باتجاه التحليل اللفظي، في حين يُعد أليوت رائد ما عرف في النقد الغربي بالاتجاه الموضوعي.

يتجلى أثر الجهود النقدية المتميزة لجريفز في تكريسه مفهوم القراءة الجيدة وفي عنايته الواضحة بما سمي بـ(أكثر المعاني صعوبة) وجعلها محور اهتمامه وغاية ما يطمح إليه في منجزاته النقدية.

---

(1)- م. ن.

(2)- د. ماهر شفيق فريد، النقد الانكليزي الحديث، ص٥٥.

أما أثر اليوت في النقاد الجدد، وبخاصة في مرحلته الجمالية المبكرة، فلا سبيل إلى إغفاله ولا سيما في نقد رائد الحركة (جون كرورانسوم). فكثيراً ما نظر إلى حركة النقد الجديد على أنها خارجة من معطف اليوت ونقده الموضوعي[1].

ضمت حركة النقد الجديد عدداً من النقاد البارزين ممن عرفوا باللماحية والذكاء، يقف على رأسهم رائدهم (جون كروانسوم) و(كلينيث بروكس) و(روبرت بن وارن) و(دونالد ديفدسون) و(ميريل مور) و(ألن تيت) و(بلاكمور).

عُرف عن كرورانسوم بأنه رائد هذه الحركة وأكبر سناً بين أعضائها، كما عرف عنه ميله إلى التفكير الفلسفي، حتى سمي بـ(الأرسطي الجديد). لكن الذي بلغ بأفكار رانسوم النقدية غايتها النهائية واستقطب اهتمام النقاد، تلميذه الشهير (ألن تيت) الذي وصف (هربرت ريد) مقالاته النقدية التي ضمها كتابه (مجموعة المقالات) بأنها من نتاج أهم ناقد امريكي منذ بو[2].

تعود عبارة (النقد الجديد) إلى كتاب لكرورانسوم صدر عام ١٩٤٠[*]، وجعلها عنواناً له. لكنه كان يعني بها أعمال النقاد الذين ينتمون إلى حركة الحداثة الجديدة وقتئذ كـ"رتشاردز" و"اليوت" و"ليفيز" و"امبسون"، ثم ما لبثت أن غدت تسمية أطلقت على أتباعهم، وهم نقاد هذه الحركة وعلى ما أنجزوه من دراسات[3].

---

(1)- م. ن: ص٥٥، ٥٦.

(2)- م. ن: ص ٦٣، ٦٦.

(*)- يذهب الدكتور محمود الربيعي إلى أن تاريخ صدور الكتاب هو ١٩٤٩، أنظر عالم الفكر، ع١ و٢، ص ٣١٨.

(3)- م. ن.

تناظر حركة "النقد الجديد" الأمريكية مدرسة "التحليل اللفظي" في انكلترا، لكنها تتميز منها بميلها نحو المحافظة، وبوقوفها ضد الماركسية وفكرة الالتزام في الأدب، وضد المنطقية والتاريخ الاجتماعي أو الثقافي، وغير ذلك مما لا يتصل بصميم البنية النصية للعمل الأدبي الذي لم تتجاوزه مقارباتهم قط[1].

ويمكن القول إن الحركة ذات نزعة جمالية ترفض مقاربات النقد التاريخي وادعاءاته العريضة، كما ترفض إقحام العلم في ميادين الروح، ولا تتردد في قبول اتهام الآخرين لها بالمحافظة والرجعية.

ولعل محاولات كرورانسوم التوفيق بين النقد الأدبي وعلم الجمال واضحة، فلطالما اتهم الأحكام الأخلاقية والبحث عن النوايا في الأدب وعن بواعثه النفسية بالعقم، منتهياً إلى أن المنهج الوحيد المشروع هو النقد الجمالي الذي يتيح لنا فرصة إضاءة العمل الأدبي من داخله إضاءة حقيقية وذات قيمة[2].

يرفض الناقدان "كلينث بروكس" و"روبرت بن وارن" في مقدمة كتابهما المهم "فهم الشعر"، الصادر عام ١٩٣٨ استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواء أكان هذا الهدف تاريخياً أم أخلاقياً، إذ يريان أنه "إذ كان الشعر جديراً بأن يدرس أساساً، فإنه جدير بأن يدرس كشعر"[3].

ومن الأفكار الأساسية لحركة النقاد الجدد زعمهم أن معنى العمل الأدبي لا يكمن في القضية التي يعالجها، إذ ليس مطلوباً منه البرهنة على

---

(1)- د. ماهر شفيق فريد، النقد الإنجليزي، مصدر سابق، ص٥٥.

(2)- م. ن: ص٦٤.

(3)- م.ن: ص٥٨.

قضية ما، على نحو ما تفعل الفلسفة، على سبيل المثال، وإنما يكمن معناه في أنه (تجربة) ما محسوسة أو متخيلة، تتجلى في شكل شبكة معقدة من الأحداث، أو الأحاسيس أو الانطباعات، أو التأملات التي توظف إمكانات اللغة جميعاً؛ من مجاز وتصوير وغموض وإيقاع وتكرار وغير ذلك، لتبدو هذه الأساليب في شكل مؤشرات ودوال على التجربة.

وقد ترتب على هذا الفهم تعميقهم مبدأ (أدبية الأدب) الذي يحصر أهمية التجربة الأدبية في كيفية التعبير عن القول وليس في ما تقوله، إذ الشاعر عندهم صانع أكثر منه موصلاً لشيء ما، فهو يستكشف ويدعم ويصوغ خبراته الكلية في خلاصة إبداعية هي القصيدة كما يقول بروكس. إلى جانب حصرهم مهمة النقد في كشفه كيفية هذه التجربة وأسلوبها اللذين تراهما هذه الحركة شيئاً واحداً لا يمكن إدراكهما منفصلين، وهو ما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون، وواحد الفهم والتقويم[1].

ومما يتصل برفضهم انفصال الشكل عن المضمون رفضهم الفصل بين التجربة الأدبية ومعناها. يقول ألن تيت: "إن الفكرة كلمة لا معنى لها. فليس هناك شيء اسمه الفكرة بدون القصيدة. ومرة أخرى أقول: إن الفكرة لا تسبق قط القصيدة أو تصنعها... لأن القصيدة هي التي تصنع الفكرة وتخلقها"[2].

لقد استبدل النقاد الجدد مصطلح (القراءة الفاحصة) بالثوابت البيوغرافية لدى الاتجاهات السابقة عليهم، رافضين بذلك أي محاولة للانشغال بحياة الكاتب أو المجال الثقافي الذي يحيط به، ومثله الاهتمام

(1)- د. خالد سليكي، عالم الفكر، مصدر سابق.

(2)- د. ماهر شفيق فريد، النقد الإنجليزي، مصدر سابق، ص٧٦، ٧٧.

بتاريخ الأدب، قاصرين مهمة الناقد الأدبي على فحص الأعمال الأدبية المفردة.

ولعل من بين هذه المحاولات المهمة، محاولتي (ويمزات)المهمة، و(مونروبيردسلي) في مقالتين نقديتين لهما بعنوان (مغالطة النية) و(المغالطات الوجدانية). ففيهما يسعيان إلى رفض أي محاولة للربط بين نية المؤلف وعمله الأدبي وبين هذا الأخير وأي من آثاره النفسية أو اتخاذها معياراً للحكم على التجربة الأدبية. يقول الناقدان: "إن تصميم أو نية الكاتب لا هي بالأمر الممكن التوصل إليه، ولا هي بالأمر المستحسن كمعيار للحكم على نجاح عمل من أعمال فن الأدب"[1].

ويقولان في الثانية: "إن المغالطة الوجدانية خلط بين القصيدة وآثارها.. فهي تبدأ بمحاولة استمداد معيار للنقد من الآثار النفسية للقصيدة، وتنتهي بالانطباعية والنسبية"[2].

وإذا كانت هذه الأفكار تنتهي إلى جعل النص الأدبي نقطة بدء المقاربات النقدية ومنتهاها عند النقاد الجدد، فإنها تسعى كما أراد لها أصحابها مراراً إلى ألا تكون التجربة الإبداعية قيمة معرفية وإنما قيمة إبداعية مستقلة بذاتها، وهو ما سبقهم إليه رتشاردز في جميع مؤلفاته. وها هو "ألن تيت" يتحدث عن وظيفة النقد بقوله:

"إن وظيفة النقد كان ينبغي أن تكون في زماننا - كما هو الشأن في كل الأزمنة - هي تبيان والمحافظة على تلك المعرفة الخاصة والفريدة والكاملة التي تزودنا أشكال الفن العظيمة بها"[1].

---

(1)- م. ن: ص٥٩. ولعل مصطلح (القصد) أقرب في دلالته على المعنى المراد من مصطلح (النية) المذكور.

(2)- م. ن: ص٦٠.

ومن الأفكار التي سعى النقاد الجدد إلى تجليتها وإشاعتها قولهم بالصفة التركيبية للأدب، في مقابل رفض فكرة البساطة. وهذا الطابع التركيبي للأدب عندهم تتويج لتجانس عنصري (التضاد) و(السخرية) فيه.

ومع النقاد الجدد وحركة الحداثة عامة شهدت الأحكام النقدية منعطفاً جديداً، إذ أصبحت جزءاً من الإجراء التحليلي للعمل الأدبي أكثر منها أحكاماً مطلقة، تهتم بشرح حيثيات الأحكام النقدية للقارئ وكشف مسوغاتها، من دون أن تدعي لنفسها تلك السلطة المطلقة التي تخفى النقد وراءها زمناً طويلاً، ما جعل القارئ شريكاً للناقد في المشروع النقدي الجديد، وانتهى بالنقد إلى استبدال مصباح أضاءته بصولجان الحكم العتيد.

والحق فليس ثمة أكثر إخلاصاً وجدية من حركة النقد الجديد في اتخاذها من المفهوم المركزي لها (القراءة الفاحصة)، أداة لتحليل البنية النصية للعمل الأدبي، في تراكيبه اللغوية والنحوية ومجازاته وصوره ورموزه وإشاراته التي جسدتها تحليلاتهم التطبيقية المضنية لما أسموه بالعناصر الجوهرية للنص.

ولعلنا لا نستطيع إدراك القيمة الحقيقية التي تنطوي عليها جهود نقاد هذه الحركة، ما لم نلم ببعض ما قدموه للحركة النقدية، من مصطلحات ومفاهيم غدت جزءاً من معجم النقد الحداثي فيما بعد. فإلى جانب المفهوم المركزي للحركة (القراءة الفاحصة) ابتكر:ألن تيت" مصطلح "التوتر" ليقيم عليه نظرية جمالية متكاملة، قيل إنه أفاد فيها من إليوت ومفهوم (المعادل الموضوعي) عنده.أما "كرورانسوم" فقد كان وراء ظهور

---

(1)- م. ن: ص٦٧، ٦٨.

مصطلحي "التركيب" و"النسيج" اللذين شاعا في لغة النقد الحديث حتى يومنا هذا. ومثلهما مصطلح "المفارقة" الذي ابتكره "كلينيث بروكس"، إلى جانب المفاهيم الأخرى التي عرفتها حركتهم، كمفهوم "التورية الساخرة" و"التضاد" و"النمو الخيالي" و"السخرية" و"التركيب" و"البنية الداخلية" و"وحدة التجربة" و"التجانس" و"المغالطة الوجدانية"[1].

لقد بدت حركة "النقد الجديد" في أثناء بزوغ نجمها ما بين الثلاثينيات والأربعينيات في الجامعات الأمريكية وكأنها نسمة هواء منعش. فلم تكن الحركة عقيدة جامدة أو نظريات شكلية، بقدر ما كانت حركة ذات نزعة تطبيقية وطريقة تدريسية، حتى ليمكن القول إنها "تمثل أخصب إسهام للذكاء النقدي في قرننا العشرين، وذلك لما نمت عنه أعمال ممثليها من عمق التفكير، ورهافة الحس والفطنة"[2]. وإن شاب جهودهم بعض الاختلافات.

لقد سعى "روبرت بن وارن" وحده لإعادة تقييم التراث الأدبي الأمريكي واكتشاف مناحي الجمال فيه، ليشكل بنقده لبنة جديدة في صرح النقد الجديد[3].

خاصم حركة "النقد الجديد" عدد من النقاد المناوئين لها، فشنوا عليها هجوماً عنيفاً، كما هو الحال مع معظم الحركات والاتجاهات النقدية، إذ هاجمها مؤرخو الأدب والنقاد الاجتماعيون والنقاد الأيديولوجيون ودعاة ربط الأدب بالسياسة حتى بلغت التهم الموجهة إلى الحركة إلى حد المساواة

---

(1)- م. ن: ص٧٤، ٧٥.

(2)- م. ن: ص٥٦، ٦٠.

(3)- م. ن: ص٨٠.

بينها وبين اتجاهات أدبية ماتت منذ زمن بعيد كـ(الجمالية) و(الفن للفن) و(الانطباعية) و(الانعزالية) و(الهروب)[*].

ولعل من بين التهم الأخرى الموجهة للحركة، تهمة مجافاتها روح (الديمقراطية الأدبية) بسبب من تصويرهم لها وكأنها تترفع على جمهور الأدب، وتعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها، حتى بدا القراء "وكأنهم أمام نقاد يعرفون وحدهم سر صنعتهم ويضنون به على من سواهم". إلى جانب اتهامهم نقاد الحركة بتقطيعهم أوصال العمل الأدبي وتركيزهم على خيط واحد هو (القالب الأدبي)، وعزله عن بقية خيوط النسيج، ومعاملته على أنه النسيج كله[1].

ومع بداية الستينيات من هذا القرن بدأت أصوات تتعالى لإزاحة حركة النقد الجديد، واحتلال مكانتها استناداً للدعاوى السابقة، إخراج النقد من لغة الغموض التعقيد والاقتراب به من لغة الحياة العامة. وكان من أعلى الأصوات النقدية وأقواها دون منازع صوت الناقد "نورثروب فراي" الذي مزج خطابه النقدي بين المنهجين النفسي والأسطوري.

رفض فراي رؤية النقاد الجدد التي ترى في العمل الأدبي كياناً مستقلاً عن المجتمع الأدبي الذي يندرج عنده في نسق آخر هو المجتمع العام، داعياً إلى البحث عن نظام قبلي يمثل نموذجاً أعلى ترتد إليه الأعمال الأدبية إذا ما أردنا تخليص الخطاب النقدي من طابع الاجتهاد الفردي وإكسابه سمة العلم.

من هنا عُد "نورثروب فراي"، في إيلائه الخطاب العادي عناية خاصة، وشرحه العلاقة فيما بينه وبين خطاب الأدب، واحداً ممن مهدوا بجهودهم

(*)- د. خالد سليكي، عالم الفكر، ع١ و٢.

(1)- م. ن.

لظهور ما عرف فيما بعد بالنقد البنيوي، بل كثيراً ما وصف بأنه (نصف بنيوي)[1].

٢- المنهج البنيوي (الهيكلي): على الرغم من أن الجهود المهمة للعالم السويسري "فرديناند دي سوسير" في مجال اللسانيات تعود إلى بدايات هذا القرن، إلا أن قطف ثمرات هذه الجهود لم يتحقق إلا بعد زمن من وفاته. إذ يرجع شيوع النزعة البنيوية مثلاً إلى عام ١٩٢٨. وهو العام الذي قدم فيه (جاكوبسون) واثنان من العلماء الروس بحثهم العلمي المعمق عن المبادئ العامة للبنيوية في مؤتمر دولي لعلوم اللسان، عقد في لاهاي[2].

لكن شيوع البنيوية منهجاً نقدياً، وسيطرتها على حقول الدراسات الأدبية في فرنسا لم يتحقق إلا في الخمسينيات من هذا القرن، وذلك بعد أن أفل عصر الإيديولوجية والنزعة الإنسانية، وأضحت البنيوية فيما بعد استجابة لرغبة منهجية جامحة، ما لبثت أن استولت على نشاط سائر العلوم متمثلة في الرغبة في العثور على (النسق المتماسك)، بعد مرحلة من هيمنة روح الانقسام والتشظي في العلوم[3].

ولكن ما البنية، في تعريفها الأساس؟

لقد وصفت بأنها: نظام، أو نسق من المعقولية. وقيل: إنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع، ونظام الخيال وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرمزي.

---

(1)- م. ن: ص ٣٢٠، ٣٢١.

(2)- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مصدر سابق، ص٤٣-٤٤، علماً أن المحاضرات التي ألقاها دوسوسير في جامعة جنيف تعود إلى الفترة من ١٩٠٦-١٩١١.

(3)- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مصدر سابق، ص٦٩.

ويشترط في البنية عند البنيويين توافر ثلاث خصائص، هي: الكلية، والتحول، والتنظيم الذاتي.

تنطلق البنيوية، أو (الهيكلية) كما تسمى عندنا أحياناً، من فلسفة ترى النسق سابقاً على الأنظمة البشرية التي ينبغي على هذه الأخيرة الاستناد إليه، ما يفسر جوهر نزعتها، المتمثل في النظر إلى البنية بوصفها نظاماً مكتفياً بذاته، متخذة من النموذج اللغوي نموذجاً مطلقاً وصالحاً للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف.

وللبنيوية أعلام، منهم من برز في الفلسفة، ومنهم من برز في الانثروبولوجيا وعلوم اللسان والنقد الأدبي وعلم النفس. فمن علماء اللسان "رومان جاكوبسون" ومن علماء الانثروبولوجيا "كلود ليفي شتراوس" ومن علماء النفس "جاك لاكان"، ومن الفلاسفة المجددين في الماركسية "لوي التوسير"، ومن النقاد "رولان بارت"، إلى جانب "تودوروف" و"جيرار جينيت" و"غريماس".

تعد البنيوية منهجاً وصفياً، يرى في العمل الأدبي نصاً منغلقاً على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته. وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته. يقول هليمسليف:

"إن المقصود باللغويات البنيوية هو مجموع الأبحاث التي تستند إلى فرض واحد مؤداه أنه من المشروع علمياً وصف اللغة باعتبارها أولاً وبالذات كياناً مستقلاً من العلامات الباطنية التي يتوقف بعضها على البعض الآخر، أعني - بكلمة واحدة - "بنية"[1].

---

(1)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص٦٩.

من هنا، ركزت البنيوية، متأثرة بنموذجها اللغوي، اهتمامها في البحث عن بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه، بطريق تحليله تحليلاً داخلياً، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية. وبهذا تكون البنيوية مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلية والنقد الجديد والمدارس اللغوية السابقة، مؤكدة رفضها المقاربات (البيوغرافية) والمؤثرات الخارجية.

هكذا شاع في العلوم الإنسانية، منذ منتصف هذا القرن، منهج الاعتماد على الكشوفات الألسنية، واتخاذ النموذج اللغوي مقياساً لكشف بنية تلك العلوم، وبما عد ثورة منهجية في حينها.

لقد سعى عدد من أعلام البنيوية والنقاد إلى عد البنيوية منهج بحث علمي أكثر منها مذهباً أو فلسفة. ذهب إلى ذلك "شتراوس" و"فرانسوا شاتليه" و"جون لاكروا" وغيرهم[1].

إن التغير الذي حدث في نظرة البنيوية إلى اللغة لم يكن يسيراً، بل كان تغيراً نوعياً، قوض أصول الدرس التقليدي للغة. فبعد أن كانت الدراسات (الفيلولوجية) والمنطقية قبل سوسير، تنظر إلى اللغة كوسيلة تعبير فردي أو محض أداة لتسمية الأشياء، وجدنا سوسير يرفض عد اللغة وسيلة ويرى فيها نظاماً إشارياً لا شعورياً، ما حدا به إلى الدعوة إلى دراستها لذاتها وفي ذاتها، وإقصاء الأحكام القبلية في اللغة. وهو ما هيأ النظر إلى اللغة، فيما بعد في ضوء معاييرها الخاصة ومقاييسها التي تقيس به ذاتها.

اهتم سوسير في دراساته البنيوية بالكشف عن عدد من الثنائيات التي ارتبطت بمنهجه، ومنها تفرقته المهمة بين ثنائية (اللغة) و(الكلام)، وتفرقته

---

(1)– م. ن: ص٢١.

الأخرىٰ بين ما عرف بـ(التزامن) و(التعاقب)، وبين (الدال) و(المدلول) وبين علاقات (التتابع) و(الترابط).

يرىٰ سوسير أن العلاقة بين اللغة والكلام علاقة جدلية، وأن لا سبيل إلىٰ الفصل بينهما إلا لأغراض الدراسة العلمية. وأن علاقة اللغة بالكلام هي علاقة الكل بالجزء. فاللغة عند هذا العالم الشهير نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة المتحكمة في إنتاج الكلام، وهي من هنا تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية. أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين العامة والمستوىٰ الفردي المشخص منها[1].

ومن الثنائيات الأخرىٰ المهمة عند سوسير، ثنائية (التزامن) و(التعاقب) المشار إليها سلفاً. فإذا كان التزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية، فإن التعاقب أو التطور إنما يمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحياناً بانفتاح البنية علىٰ الزمن.

أما ثنائية (الدال) و(المدلول) فتمثلها جهود البنيويين في البحث الدلالي للوقوف علىٰ ظاهر النص وباطنه، إلىٰ جانب قراءة النصوص في مستوياتها الأفقية والعمودية، أو في نسقها الظاهري وعلاقاتها العميقة.

لقد قادت الدراسات التاريخية المقارنة للغات سوسير إلىٰ رد فعل عنيف ضدها تمثل في إيلائه الأهمية القصوىٰ للاعتبارات البنيوية التزامية (السكونية)، بالقياس إلىٰ التعاقبية (التاريخية). وهو اهتمام يعكس رفض أسبقية (التفسير التاريخي) علىٰ (التفسير البنيوي). يقول بنفسنت:

---

(1)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص٤٤. لعل الأكثر دقة القول إن الكلام هو الجانب التنفيذي لقواعد اللغة لا التطبيقي.

"إن اللغة - في حد ذاتها - لا تنطوي على أي بعد تاريخي. إنها "تـزامن" (سـانكروني)، و"بنيـة"؛ وهـي لا تـؤدي وظيفتهـا إلا بمقتـضى طبيعتهـا الرمزية. (فالبنية) بأبسط معنى من معانيها - هي "نظام من العلاقات الثابتة الكامنة خلف بعض التغيرات"[1].

ولتوضيح الطبيعة الإجرائية للمنهج البنيـوي في التفرقـة بـين البعـدين التزامني والتعاقبي نقول: إن دراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنيـة معينة يسمى التزامن، أمـا دراسـة المتغـيرات المتحققـة في اللغـة ومتابعتهـا خلال الزمن فيسمى التعاقب.

وبعبارة أخرى، فإن "التزامن" هو الدراسة في فترة مـن الـزمن، يكـون فيها المجموع الكلي للتغـيرات الحاصـلة ضـئيلاً جـداً، ينحـصر في الحـدود الدنيا. أما التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبـة يحـل فيهـا كـل عنصر محل العناصر الأخرى بمرور الزمن[2].

من هنا يرى سوسير أن دراسة علم اللغـة التزامنـي هـي وحـدها التـي تقودنا إلى الكشف عن بنية اللغة ونظامها المستقر، وأن الدراسة التعاقبيـة لا يمكن تحقيقها إلا بالاعتماد على علم اللغة التزامني.

ومن الجدير بالذكر أنه ليس مهماً في المنهج البنيوي دراسة (العنـصر) أو الكل، وإنما المهم هو الكشف عن شبكة (العلاقات) القائمة بين العناصر أو عمليات التأليف الحاصـلة بينهـا، ودراسـتها في تزامنيتهـا لاكتـشاف آليـة حركتها المنتجة لنظامها.

ولعل السر في شـيوع البنيويـة ورواج كلمتهـا التـي أضـحت كالعملـة الممسوحة يرجع إلى أنها بدت وكأنها تحقيق لحلم العقـل البـشري الطويـل،

---

(1)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص٣٧.

(2)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص٤٥.

وطموحه في وضع اليد على الموضوع، واحتباسه في شباك نظامه العقلي. يقول ميرلو بونتي: «إن هناك نظاما عقليا بأكمله قد أخذ يتحدد بظهور مفهوم (البنية)، ذلك المفهوم الذي يلاقي اليوم من النجاح في كافة المجالات ما يدل على أنه يشبع حاجة عقليه هامة (من حاجات عصرنا) [...] ولا غرو، فإن البنية لتكشف أمامنا طريقاً جديداً ينأى بالفكر البشري عن محور (الذات والموضوع) الذي طالما هيمن على الفلسفة، ابتداء من ديكارت حتى هيجل"[1].

لقد نبذت البنيوية الطريقة التقليدية - إذن، في النظر إلى العالم والأشياء، من خلال محور الذات والموضوع، أو الذات والوجود، أو الإنسان والتاريخ، مثلما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية ذرية، معلنة أولوية النسق أو(النظام) على العناصر، والكشف عن ثنائيات اللغة والكلام والتزامن والتعاقب والعلامة اللفظية.

ولعل شيوع البنيوية على هذا النحو الذي بدت فيه وكأنها(موضة) العصر لا يخلو من دلالة على خصوبتها، واستجابتها لحاجات الإنسان، ونداء العصر، في اللغة والأساطير وعلم النفس والاجتماع ووسائل الإعلام والنقد الأدبي والأزياء وآداب المائدة، وسائر العلوم الإنسانية الأخرى، التي أصبحت على وعي (بسيميولوجيتها) الخاصة، ليتحول النظر إلى هذه الميادين على أنها لغة لها نظامها الكلي اللاشعوري وبنيتها الخاصة المستقلة، فللغة بنيتها وللأدب بنيته، وللأسطورة بنيتها، وللنفس بنيتها، ومثلها العلوم الأخرى. ولاشك في أن الروح العلمية التي لازمت البنيوية قد رافقها شيوع وسائلها العلمية ولغتها الخاصة المتمثلة في صيغ

---

(1)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص ٨.

المعادلات الرياضية ونمط الأشكال والتخطيطات والرموز المعبرة عن الكشوف التحليلية الرائجة في الأبحاث البنيوية والدراسات في الصحف والكتب والمجلات. وإذا كانت البنيوية قد استطاعت تحقيق نقلة نوعية في مجال الفكر والمعرفة الإنسانية، بما غير من مسار الفكر والفلسفة المعاصرة، فإنها لم تنج من حملات الهجوم وسهام النقد، لاسيما من لدن أصحاب الفكر الماركسي. فمن الملاحظات المهمة التي أخذت على البنيوية في مجال النقد، أنها اعتسفت تطبيق نموذج لغوي قبلي مستجلب من ميدان اللغة، لتطبقه على حقل آخر تقيسه عليه، وليصبح المنهج النقدي فيما بعد أسيراً لهذا النموذج اللغوي المُعدّ سلفاً. ومن هذه الملاحظات أيضا، أن المنهج البنيوي منهج تعميمي، يعجز عن إبراز السمات الخاصة للخطاب الأدبي ويمحو الطابع الفردي لها، حين يصب اهتمامه على دراسة الهياكل الكلية والرسائل الكلامية الخالية من نبض الإبداع، ليتحول إلى نزعة شكلية. من هنا نفهم قولة (ميشيل فوكو):

«البنيوية هي من أجل الآخرين» أي من أجل أولئك الذين يرون الغابة، ولا يرون الأشجار»[1].

ولعل من الملاحظات المهمة الأخرى التي يسجلها الرافضون للمنهج البنيوي عليه، انغلاقه داخل بنية النص، وعزله عن سياقاته الاجتماعية والنفسية والثقافية التي أنتجته، وبما يحول دون رؤية الجدل بين الداخل والخارج في الآثار الأدبية، أو رؤية الخارج في الداخل.[2]

---

(1)– ادوار موروسين، الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة الدكتور عادل العوا، ص١٢٨.

(2)– انظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص٣٨، ٣٩.

ومما وجّه للمنهج البنيوي أنه منهج يشل فاعلية كل من المبدع والناقد ويجعلهما خاضعين لمشيئة جبرية صارمة، محددة سلفا ومتمثلة في فكرة النظام وبنيته المقيسة على بنية النموذج اللغوي، ما يجعل هذا المنهج ينطلق من نظرة سابقة للعملية الإبداعية ويؤدي بنتائج تحليلاته إلى التشابه أحياناً[1].

لقد أخذ على البنيوية أنها أنعشت الوهم بإمكانية مكننة البنية وتفكيكها، من جراء النزعة الوصفية التي أغفلت حركة الزمن التاريخي لتكوّن هذه البنية، وإعادة تركيبها، انطلاقاً من عناصرها المحللة[2]. كما أخذ عليها إقامتها تعارضاً بين التزامن والتعاقب، برفضها المنظور التاريخي، وإعلائها الثبات على الحركة، والبنية على التاريخ، والمقولات (المورفولوجية) على المقولات (التطورية)، لتبدو البنية عندهم نسيجاً من الأشياء المتقابلة المكملة لبعضها البعض، أكثر منها نسيجاً من التناقضات.

ويبقى رفض المنهج البنيوي المنظور التاريخي والنزعة الإنسانية من أكثر مظاهر هذا المنهج تعرضاً للنقد والجدل والاتهام. فمن المعروف أن البنيويين عدّوا المنظور التاريخي في الدراسة وإدراك التاريخ ضرباً من ضروب الوهم الناتج أصلاً من الخوض فيما هو مشكوك فيه وغير يقيني، داعين إلى الاستعاضة عنه بدراسة البنيات التي تقودنا في رأيهم إلى البحث العلمي الحقيقي.

وقد ترتب على هذا المنطق البنيوي القول (بموت التاريخ) و(موت الفلسفة) و(موت الذات) أو (موت الإنسان) الذي رأى فيه عدد من

---

(1)- أنظر د. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص١٩، ود. حسن البنا، الكلمات والأشياء، ص٦٩.

(2)- د. يمنى العيد، في معرفة النص، مصدر سابق، ص٥٩.

المفكرين إفرازاً من إفرازات المجتمع التكنوقراطي المعاصر الذي أصبح يخطط للإنسان كل شيء، وتعبيراً (أيديولوجياً) عن نزوعه نحو التخلي عن دوره الحقيقي بوصفه "فاعلاً تاريخياً"[1]، ما حدا بعدد من الفلاسفة والنقاد إلى التساؤل عن مستقبل هذه الحركة في الحضارة البشرية. بل لقد رأى بعضهم في هذه الحركة محض "أداة ذهنية قد شاء المجتمع القمعي اللجوء إليها من أجل تخليد نماذجه المتحجرة"[2].

وممن رفض فكرة استلاب البنية للإنسان في المنظور البنيوي وذكّر بأولوية الإنسان، مبدع النماذج العلمية وبانيها "سيباغ" الذي رأى "أن الإنسان هو منتج كل ما هو إنساني... والبشر هم الذين يخلقون اللغات والأساطير [...] والمجتمعات"[3].

ولا يختلف هذا الموقف عن موقف "بياجيه"، الفيلسوف الفرنسي الذي كشف بطلان مزاعم البنيوية وتناقضاتها، حين قال: "وما دام "الإنسان" هو دائماً الذي يتكلم - حتى حين يعلن بضمير المتكلم أن الإنسان قد مات - فستبقى "اللغة" دائماً هي لغة الإنسان، وسيبقى "النظام" نفسه مجرد "صنيعة بشرية"، حتى ولو اتخذ طابع شيء قد انفصل عن الانسان وارتد ضده! واذن ففيم الزعم بأن " الإنسان هو مجرد تجعيدة صغيرة على سطح بعض الرمال"[4].

أما الفيلسوف الفرنسي "روجيه غارودي" فقد نقد البنيوية من منظور فلسفي، حين كشف عن قيام البنيوية على إيلاء العناية بالأشكال على حساب الجواهر، إذ ليست الكينونة المقولة الأساسية عند أصحابها بل

---

(1)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٤٣.

(2)- م. ن: ص ١٢.

(3)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص٦٦.

(4)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص١٤٩.

علاقاتها، وليست الأجزاء والعناصر مهمة بل الهياكل والكليات، فلا معنى للعنصر إلا في ضوء علاقاته المكونة له، ولا تعريف للوحدات إلا بعلاقاتها، فهي من هنا أشكال لا جواهر.

وعلى الرغم من أنه من غير الإنصاف إرجاع تألق المد البنيوي وتمكنه إلى ما يقوله بعض خصومه من عقم الفلسفة الجامعية (التقليدية) في فرنسا وقتئذ، إلى ضعف الاتجاه الوجودي، فإن تحول بعض أقطاب البنيوية ومنظريها كـ"ألتوسير" و"بارت" و"تودوروف" عن البنيوية إلى حركات واتجاهات أخرى[1]، يؤكد الرغبة في الانعتاق من أسر المنظور الوصفي (الشكلي) إلى رحاب اتجاهات أخرى، غير قابلة للتحديد كالسيميولوجيا والتأويل والتفكيك والنقد الحواري وجماليات القراءة ولذة النص التي تجعل المعرفة احتفالاً والخطاب النقدي نصاً. وفي ذلك يقول "رولان بارت":

"إن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم، من شدة الشبع أو من شدة الجوع، وهذا التقويض للسانيات، هو ما أدعوه من جهتي سيميولوجيا"[2].

لقد شهدت البنيوية اتجاهات كان لها أثر واضح فيها؛ منها جهود "بروب" في تحليل الحكاية الخرافية (الشفاهية) تحليلاً موضوعياً، متوصلاً إلى تحديد قانون عام، يمكن تطبيقه على واقع الحكاية الشعبية لدى الشعوب عامة، للكشف عن بنيتها. أما أبرز تيارات البنيوية، فيمثلها ما عرف في البنيوية بتيار "البنيوية التكوينية" أو "التوليدية" لمؤسسة "لوسيان غولدمان". وهو التيار الذي حاول تجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص وعزله عن سياقه الاجتماعي، بالسعي إلى توكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص

---

(1)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص٢٢.

(2)- المصدر نفسه، ص٢١-٢٢.

وداخله، والجدل الخاص بينهما، والبحث عن الدلالات الفكرية والاجتماعية لبنية النص الأدبي. ومن قبيل هذه التنويعات أيضاً ما فعله "جاك لاكان" في ميدان علم النفس البنيوي، وما حققته "جوليا كرستيفا" من جهود متميزة في الدراسات البنيوية النازعة صوب السيميولوجيا. ومع ذلك فقد واجهت البنيوية منذ منتصف الستينات حملة من المراجعات النقدية العنيفة، تركزت في التشكيك في الكفاية المنهجية في سائر فروعها، لتتحول إلى تيار نقدي يتصدى للنزعة الوصفية المجردة والنموذج اللغوي المعمم على مختلف حقول العلم والمعرفة، ومنها أحداث أيار الشهيرة في فرنسا عام ١٩٦٨ التي قادها الطلبة وكان لها أثر في وقف المد البنيوي وبدء ثورة السيميولوجيا[1].

٣- منهج التفكيك:

يبدو مصطلح التفكيك Deconstruction مضللاً في دلالته المباشرة، لكنه في دلالته الفكرية العميقة يكشف عن ثراء وغنى خصبين. ففي الوقت الذي يوحي في دلالته الأولى بالتهديم والتخريب والتشريح المقترن بالأشياء المادية، فإنه في مستواه الأخير، يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، على إعادة النظر فيها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى البؤر الأساسية المتضمنة فيها[2].

ولعل هذا هو ما جعل "ديريدا"، مؤسس الاتجاه يرى في التفكيك حركة بنائية وضد البنائية في آن معاً. فنحن كما يرى ديريدا "نفكك بناءً أو حادثاً مصطنعاً لنبرز بنيانه، أضلاعه، أو هيكله، كما قلت، ولكن نفك في آن معاً البنية التي لا تفسر شيئاً، فهي ليست مركزاً، ولا مبدأ ولا قوة أو مبدأ

(1)- المصدر نفسه، ص٢١.

(2)- نفسه، ص١١٤.

الأحداث بالمعنى الكامل"[1]. هكذا يبدو النص التفكيكي نصاً لا أصل له ولا نهاية، وذلك متأتٍ من كونه حلقة من سلسلة متواصلة من الدالات غير المقترنة بمرجع، ولعبة حرة للدالات منفتحة بتعدد القراءات.

لقد كان المنطلق الأساسي للتفكيك هو تقويض فكرة الحضور التي كرستها الحضارة الغربية من قبل، بغية فسح المجال لإحلال فكرة الاختلاف والتعدد.

ولعل من الجدير بالذكر القول إن هذا المنطلق التفكيكي نشأ عن نقد "ديريدا" للحضارة الغربية التي وجدها مجسدة نظام الحضور والتعالي القمعي والمركزية الخاصة. فقد رأى ديريدا أن الفكر الغربي المعرفي برمته كان أسير ما سماه بـ(ميتافيزيقيا الحضور) التي قادت إلى نتائج خطيرة على المستوى الحضاري والسياسي والاقتصادي والعرقي جميعاً. فكرست الفردية بدلاً من التعددية، والوحدة بدلاً من الاختلاف، والكلام بدلاً من الكتابة[2].

من هنا يكشف ديريدا عن تجليات هذا التصور في الفكر السياسي الغربي وإنتاجه نظاماً سياسياً كرس مركزية خاصة به، بدت أوروبا معه مركز الحضارة، بل والمركز الاقتصادي والفكري والسياسي والعسكري الذي لا يرتضي المنافسة، فضلاً عن امتلاكه الوسائل العسكرية والإعلامية وتهيئته الظروف المناسبة لإخضاع المراكز الحضارية الأخرى لسطوته وتهميشها، جاعلاً من نفسه النموذج الأمثل الذي ينبغي أن يحتذى[3].

ويرى " ديريدا " أن من نتائج هذا المنهج الخادع إشاعة أسطورة الرجل الأبيض وتفوقه، وعلمية الفكر الغربي، وأفضلية البنى السياسية الغربية على مثيلاتها، مع السعي المنظم لتقويض الحضارات الأصلية؛ إما بإبقائها ضمن

---

(1)- المصدر نفسه.

(2)- نفسه، ص١٤١، ١٤٢.

(3)- نفسه، ص١٤١.

دائرة التبعية أو بتجزئة قوتها البشرية والمادية والروحية، وفرض النموذج الفردي عليها، وتعميم هذه الفكرة بوساطة الاستشراق أو الإعلام.

ومما يلحظه هذا المفكر الغربي سعي هذا النظام إلى فرض حضوره وتعاليه القمعيين، وتقويضه أي محاولة لإنشاء مركز حضاري بديل؛ سواء بالغزو والسيطرة الاستعمارية أو بخلق روح التبيعة للنظام الاقتصادي العالمي، عن طريق المراكز الإعلامية لتحليل المعلومات وإعادة صياغتها وفق برامج وأهداف محددة، وبثه ما يتلاءم والتوجه الحضاري الأوروبي[1].

ومثلما كان الأدب حقلاً من حقول المنهج البنيوي، فإنه أضحى أحد حقول منهج التفكيك ومجالاته التطبيقية. فمن المعروف أن الهدف الأساس والمنطلق المركزي لهذا المنهج، هو تفكيك النظم الفلسفية، والنظر فيها نظراً فاحصاً عميقاً، من شأنه الكشف عن مواضع الحضور لتهديمها وإعادة بنائها من جديد.

ويشترط التفكيك وجود نوع من العلاقة بين القارئ والنص، أساسها الرغبة والعشق، تكون فيه اللغة مداراً لآفاق ذات دلالات كثيرة.

ولعل من بين الدلالات المهمة لهذه الممارسة، تحرير الخطاب الأدبي من أغراضه المحددة، والإعلاء من شأن التعدد والاختلاف في المعاني، بقدر ما تكشف عما هو مغيب منها.

إن من الأهداف الأساسية التي سعى إليها التفكيك منح اللغة دوراً حراً بوصفها متوالية لا نهائية لتعدد المعنى واختلافه. وقد كان لهذا أثره الواضح ولا سيما في الخطاب الأدبي، في إثراء فعالية القراءة، لما أضفى على المدلول من خاصية التخصيب والمحاورة مع القارئ، واتساعه نتيجة لذلك، كما تتضاعف دوائر الماء الساكن كلما ألقي فيها حجر. فمع التفكيك ليس ثمة تقيد بمعنى

---

(1)- المصدر نفسه.

محدد ثابت، بل توالد للمعاني التي لا تعرف الاستقرار والثبات، وهو توالد يشبه توالد الأجنة التي تشكل بؤراً دلالية وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها، إذ هي محكومة أبداً بحركة أفقية وعمودية لا نهاية لها؛ ينتج فيها الدال دالاً آخر في حركة متواصلة لا نهائية، من التخالف والتفكيك لا التوافق والتجميع، من دون أن يتيح سيل الدالات لمدلول ما أن يفرض حضوره أو يتعالى على سواه أو يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر[1].

وإذا كان من الحق القول إن منهج التفكيك قد هضم كشوفات المنهجيات الحديثة السابقة عليه واستوعبها، فإن من الحق كذلك القول إنه كان ثورة على تلك المنهجيات وتجاوزاً لها. فقد كان التفكيك ثورة على المناهج (البيوغرافية) التقليدية، وعلى طروحاتها التي وجدها ساذجة، سواء منها التاريخية أو "السوسيولوجية" أو السيكولوجية أو سيرة المؤلف، كما كان ثورة على النزعة الوصفية للمنهج البنيوي بعد أن رفض استراتيجيته في البناء داخل النص، ليضع نفسه في موضع آخر. فالقراءة الباطنية والقراءة التفسيرية المتوسلة بـ(البيوغرافيا)، كلاهما عنده، تبقي على شيء ما يظل ناقصاً دائماً فيهما[2].

ولا شك في أنه كان لمنهج التفكيك واستراتيجيته المتميزة في قراءة الخطاب أثر كبير في الحقلين الأدبي والنقدي معاً، فضلاً عن أثره في الحقول المعرفية الأخرى.

فلقد قدم التفكيك نفسه بوصفه طريقة نظر مختلفة للخطاب والخطاب الأدبي، ، هدفها تحرير عمل المخيلة القرائية، بغية الوصول إلى آفاق بكر للعملية الإبداعية[3].

---

(1)- المصدر نفسه، ص١١٦، ١١٩.

(2)- نفسه، ص١٣٧.

(3)- نفسه، ص١١٦.

ومن الآثار المتميزة لهذا المنهج، نظرته باللغة الأهمية للغة، وعدّه العلم والفلسفة والطبيعة والحقيقة نفسها نتاجاً للغة فحسب، وكذلك النص الذي رأى فيه "كل ما يلفظ باللغة". أما اللغة الأدبية، فقد رأى فيها اختلافاً عن اللغة القياسية، فهي لغة استشرافية، هدفها إثارة الانفعال لا تقرير الوقائع، وهي لغة تنزاح عن معيارية اللغة العادية[1].

ولعل ما يتصل بهذه الاستراتيجية، إعلاء التفكيك من مقولة الاختلاف والتعدد، في مقابل سيادة مقولات الحضور والتمركز والوحدة والدلالة المتعالية في المناهج السابقة عليه، مما جعل من التفكيك منهجاً تأويلياً.

ومن آثاره الأخرى أنه فك إسار المعنى عن التقيد والثبات؛ بقبوله التعدد والاختلاف من جهة، ومنحه استقلالية عن مؤلفه الأصلي ومؤثراته (البيوغرافية) الخارجية من جهة أخرى، وتخليصه إياه من الارتباط بأيما غرض خارجي مقصود أو بنمط ما من أنماط القراءة، ما كان له أكبر الأثر في منح الخطاب عامة والخطاب الأدبي خاصة قوة واستقلالية.

من هنا، لم يقتصر تأثير ديريدا ومنهجه التفكيكي على الفكر الفلسفي وحده، وإنما امتد إلى علم الاجتماع وعلم النفس و(الأنثربولوجيا) والنظرية السياسية والنقد الأدبي واللاهوت، وغيرها من حقول العلم والمعرفة، وإن كانت الفلسفة أكثر الحقول إفصاحاً عن استراتيجيات هذا المنهج[2].

ولعلنا، نحن العرب وشعوب العالم الثالث، المستلبة المستغلة، نجد في منهج التفكيك ومنطلقاته صدى لما نحسه ونفكر فيه، ذلك أن المنهج في توكيده على التعدد والاختلاف وإلغاء الحضور والتعالي، إنما يهدف إلى تقويض نماذج الحضور التي تستند إليها الحضارة الغربية، ويتيح من ثم إمكانية بروز بدائل حضارية مغايرة للنموذج الغربي؛ نظماً وأهدافاً.

---

(1)- نفسه، ص١٣٩.

(2)- نفسه، ص٣٣.

لكن منهج التفكيك لم يكن بمنأى عن الطعون وضروب النقد والاتهامات التي وجهت إليه، ومنها: نفيه الإقرار بوجود يقين ما، وإرسائه دعائم الشك في كل شيء بدلاً من ذلك. ومنها أن الكشوفات التي تتمخض عن آلية اشتغاله الشاقة تظل كشوفات ذاتية، فردية، بحكم بقائها مرهونة بحركة النص المحورية حول الألفاظ.

إلى جانب هذا، فإن ثمة من يرى أن التعويل على لغة النص وحدها في المنهج التفكيكي، والاستغناء عن رؤية العمل الأدبي في ضوء مرجعيته من شأنه أن يؤدي إلى ضمور النص الأدبي الذي لا يعود قابلاً للاكتشاف إلا ضمن كيانه الخاص المتمثل في حضور علاماته، وهي الرؤية التي كثيراً ما ألح عليها مؤسس المنهج بقوله: نحن نفكر بالعلامات فقط[1].

٤ - جمالية القراءة والتلقي:

من المعروف أن مبالغة المناهج النقدية (البيوغرافية) في الاهتمام بسياق إنتاج الظاهرة الأدبية، وإيلائها العناية الأكبر على حساب بنية النص قد أدى إلى ردود فعل، أفضت في النهاية إلى ظهور مناهج واتجاهات نقدية محايثة تتخذ من النص وبنيته الداخلية منطلقاً لها، وغاية ترفض معها النظر في السياق الإنتاجي للظاهرة الأدبية أو ظروف منشئها. ومن هذه الاتجاهات: الشكلانية الروسية، والنقد الجديد، والسيميولوجيا، والبنيوية.

ولعل البنيوية كانت أكثر المناهج النقدية مضياً نحو النظر إلى النص الأدبي ومقاربته، بوصفه بنية مغلقة، مكتفية بذاتها، لا علاقة لها بالذات المنتجة ولا بسياق الإنتاج. وهو ما أعان على تشكل اتجاه نقدي أراد له أصحابه أن يكون تحدياً لهيمنة تلك الاتجاهات النقدية المتجهة صوب النص وإعلاء سلطة بديلة هي سلطة (القارئ)؛ متلقي النص الذي وجدوا

---

(1)- نفسه، ص١٤٠.

معه أننا لا يمكننا الحديث الجدي عن حقيقة النص، بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في صنعه.

من هنا يمثل اتجاه نظرية القراءة واحداً من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات نقد الأدب، إذ أثار المنطق العلمي والنزعة العلمية المتطرفة للبنيوية ردود فعل، أسهمت في ظهور عدد من الاتجاهات النقدية، كان اتجاه القراءة أحد هذه الاتجاهات.

ظهر هذا الاتجاه النقدي الجديد الذي عرف باتجاه "جمالية القراءة" أو "جمالية التلقي أو التقبل" أو "نقد استجابة القارئ" أو "نظرية الاستقبال" أو "نظرية التأثير" أو "نظرية التلقي*". ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر في "Constance" بألمانيا الاتحادية، على يدي الناقدين الألمانيين "هانز روبرت ياوس" و"ولفجانغ آيزر" في نهاية الستينيات من هذا القرن. فقد أراد هذان الناقدان تحديد مفهوم جديد للمقاربة، يحصر همه في تعرف الطريقة التي يتم بها تلقي النصوص الأدبية وظروف هذا التلقي، ومستوياته وأنماطه، ليشكلا فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة؛ أحدهما، ويسمى بـ"نظرية التأثير والاتصال" ويمثله آيرز الذي يؤكد على دور القارئ والنص معاً. وهو اتجاه تأثر فيه أكثر ما تأثر بظاهرية "هوسرل".

أما الثاني فيمثله "ياوس"، وهو الاتجاه المعروف بـ"نظرية التلقي والتقبل" الذي يؤكد على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي الذي تأثر فيه بـ(غادامير) و(شلامرماخر) و(هيدجر)، مما يجعل (القارئ) القاسم المشترك بين اتجاهي كل من هذين الناقدين[1].

هكذا سعى الاتجاه إلى بلورة خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ، انطلاقاً من إيمان بما للقارئ من أثر فاعل مهم في صياغة

---

*- تدل هذه التسميات جميعاً على الاتجاه النقدي نفسه.

(1)- د. رشيد بنحدو، عالم الفكر، ع١، ٢، وناظم عودة، مج الأقلام ع١١، ١٢، ١٩٩٣.

العمل الأدبي، وتكريساً لرؤية ترى في القراءة فعالية تسعى إلى إعادة كتابة النص المنتج للقراءة، وذلك عن طريق استبدال دراسة النص الأدبي من خلال المرسل (المؤلف).

يرى ياوس أن المقاربات النقدية السابقة، إنما كانت تحرم الأدب من بعد يعد ملازماً لطبيعته كظاهرة جمالية وكوظيفة اجتماعية، ألا وهو الأثر الذي ينتجه في الجمهور، والمعنى الذي يمنحه له هذا الجمهور بعد تلقيه إياه، وذلك لإهمال تلك المقاربات جمالية التلقي وتركيز اهتمامها على جمالية الإنتاج.

وإذا كان "رولان بارت" من أكثر النقاد تغنياً بنهاية البنيوية عن طريق دعوته إلى منح القارئ سلطة خلق النص، بفتح النص عل لعبة لا حد لها من الاحتمالات، فإن اتجاه "جمالية القراءة" يعتمد فلسفياً على الظاهراتية "الفينومينولوجيا" وعلى جهود علم التأويل "الهرمينوطيقا" ولا سيما في وصفهما عملية القراءة من خلال وعي القارئ[1].

والظاهراتية فيما بعد اتجاه فلسفي، يربط المعنى بالكينونة ويسعى إلى منح المتلقي دوراً مركزياً في تحديد هذا المعنى. فالشخص في هذه الفلسفة مصدر كل المعاني وأصولها، وأنه "لا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء"[2].

ويرى "هوسرل" فيلسوف الظاهراتية أن الموضوع الخاص بالبحث الفلسفي هو محتويات الشعور أو مضامينه، وليست موضوعات العالم الخارجي. أما غادامير الذي تستند إليه نظرية القراءة فقط، فيرى أن الحقيقة لا تظهر من خلال العمل المنهجي بتصوراته وقواعده الصارمة، وإنما تتجسد في "الفن" بوساطة "الفهم" الذي يستند إلى الذات المتلقية بعد تشبعها بلغة الخطاب. فـ"الحقيقة الكاملة للفن تبتدي بوصفها (لعبة) تندمج فيها الذات

---

(1)- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة.

(2)- ينظر تيري ايغلتن، مقدمة في النظرية الأدبية.

والعمل الفني معاً (...) إذ لا سبيل إلى التفكير في العمل الفني بدون المتلقي، والذات المتلقية لا تبقى إزاء العمل الفني في استقلال منفصل"[1].

ولا شك في أن رؤية "نظرية القراءة" النص موصولاً بالقراءة ومرتبطاً بردود فعل القارئ الذي يباشر النص، وينقله من حيز الإمكان إلى حيز التحقق، أو على لغة الفلاسفة، من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، تجعل هذه الرؤية من هذا الاتجاه النقدي شديد الارتباط بـ"الظاهراتية"، في توكيدها على دور الذات الواعية في تفسير الماهية وخلق المعنى الأدبي.

إن القول بمباشرة القارئ النص، يترتب عليه القول بقيام هذا القارئ بتخمين علاقات النص المباشر، وملء فراغاته، وتقديم استنتاجات عنه، وفحص مشاعره الباطنية[2].

يذهب أصحاب هذا الاتجاه الجديد إلى أن للعمل الأدبي مستويين، الأول: مستوى النص كما أنتجه مؤلفه، والثاني: مستوى تلقي القارئ له.

وهو تلق يكسب النص معناه، ويمنحه تجدده الدائم الذي يأتي ثمرة لاتحاد أمرين، هما: (أفق انتظار النص) المفترض أو (السنن الأول) و(أفق انتظار القارئ) أو (السنن الثاني). فالنص بناء متكامل بذاته، والمعني بنية منجزة في داخله، والقارئ هو الذي يقوم بإخراج هذه البنية المستترة محملة بإشارات النص نفسه[3].

لقد قاد هذا التصور إلى نتيجة مفادها أنه ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهائي، إذ يظل منطوياً على إمكانات دلالية، يقتضي تحققها مساهمة القارئ ومحاورته النص الذي يكتسب (النص) مع كل قراءة جديدة دلالة جديدة. يقول "رولان بارت":

---

(1)- روديجر بوبنر، الفلسفة الألمانية، مصدر سابق، ص٥٧.

(2)- ناظم عودة، مج الأقلام، مصدر سابق.

(3)- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص، مج عالم الفكر، ع١، ١٩٨٤.

"لا يحظى الأثر الأدبي بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحداً فيه، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عدة في متجدد اللحظات"[1].

ويعزو أصحاب " نظرية القراءة " اختلاف قراءاتنا الأدبية وتأويلاتنا إلى اختلاف طرائقنا في القراءة، وتطبيق كل منا الشفرة التي ينتج فيها النص عن طريق ما أسموه بملء الفراغ الكائن في النص.

إن عملية القراءة لدى هؤلاء النقاد ليست في محصلتها النهائية سوى حوار جدلي خلاق بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية كما يجسدها النص، من خلال وسيط مشترك بين المبدع والمتلقي، هو الشكل الفني الذي يبدو أكثر حياداً وثباتاً، إذ لولا هذا الثبات النسبي، لما أمكن لعملية الفهم والتلقي أن تكون ممكنة ومتكررة من جيل إلى جيل، برغم اختلاف دلالات هذا الشكل من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى آخر، تبعاً لتغير أفق المتلقي وتجارب المتلقين[2].

هكذا تبدو عملية إنتاج المعنى لدى أصحاب هذا الاتجاه مرتبطة بالتحقق الذي يمارسه المتلقي "عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها (النص) للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك"[3].

لكن إناطة المعنى الأدبي واكتشافه؛ بالقارئ، لم تكن لتعني عند أصحاب نظرية القراءة إسقاط الرؤى على النص جزافاً، أو التنكر لمعطيات النص الموضوعية.

لقد أفاضت الدراسات المتصلة بجماليات القراءة في تصنيف أنماط القراءة وأنواع القراء، حسب اختلاف زوايا النظر والمستويات والتصنيف.

---

(1)- د. حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، مصدر سابق، ص٧٥.

(2)- د. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة..، مصدر سابق، ص٤١.

(3)- د. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مج فصول، ع١، ١٩٨٤.

ومن أبرز مجالات دراسة هذا الاتجاه، البحث في (سوسيولوجية) القراءة، وكشفها عن حقيقة أن النصوص الواحدة لا تشتغل بالطريقة نفسها، إذا ما انتقلت إلى سياقات سياسية وإيديولوجية وجغرافية مختلفة عن سياقاتها الأصلية، فضلاً عن أنها لا تنتج القراءات التي انتجت، حين يقرؤها ويؤولها قراء مختلفون عن القراء الأصليين؛ عمرياً واجتماعياً وثقافياً ولغوياً[1].

لقد كان لهذه الدراسات وغيرها، الأثر الكبير في البرهنة على أن القراءة ظاهرة اجتماعية وإيديولوجية، مرتبطة على الدوام بسلم القيم الجماعية، وأن الجمهور ليس كتلة متجانسة، بل تتدخل المصالح الفئوية والطبقية المتعارضة، لتفرض نفسها على مستوى القراءة.

أما على مستوى البحث في طرق القراءة، من حيث شكلها، فقد قسمت أحياناً إلى ثلاث طرق، هي:

- **طريقة القراءة الظاهراتية**: وترصد أفعال الشخصيات واستنساخها للأحداث الروائية، كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي.
- **طريقة القراءة التماهية**: وتتسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيات.
- **طريقة القراءة التحليلية التركيبية**: وتتسم ببحثها في العلاقة السببية بين الأحداث، بغية تفسير مواقف الشخصيات دون تأييد أو شجب.

أما البحث في أنماط القراء وتصنيف فئاتهم، فقد بدا أنها تتوزع على ثلاث فئات، هي:

- **القارئ العادي**، الذي يكتفي باستهلاك العمل.
- **القارئ الناقد**، الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل والتأمل.

---

(1)- د. رشيد بنحدو، مج عالم الفكر، ع١، ٢.

- القارئ الكاتب نفسه، الذي يعد عمله بمثابة فسيفساء من النصوص التي سبق له أن قرأها[1].

ولا يخلو بحثهم في ظروف القراءة والقراء، من أهمية كشفت عنها أبحاثهم التي أكدت تأثر القراءة عند القراء باختلاف أعمارهم ومستوياتهم الثقافية ونشاطاتهم المهنية وظروف إقامتهم وواقعهم الأسري والظروف النفسية والاقتصادية والمناخية التي يعيشون في ظلها.

ويحتل مفهوم "موجهات القراءة" مكانة أثيرة في نقد أصحاب نظرية القراءة، فبها نصل إلى أعماق النص، وإلى تعرّف ما عُرف عندهم بمصطلح (البؤرة المولدة) أو (النواة).

يتخذ أصحاب نظرية القراءة من الفضاء الكتابي للنص مسرحاً لاستقصاء تلك الموجهات وتجلياتها. والمقصود بالفضاء الكتابي، فضاء الورقة الذي يتحدد عند الناقد "جيرار جينيت" بالعنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية والداخلية، وكلمات الإهداء، والمقاطع المختارة، والملاحظات، وكلمة الناشر، وتقنيات تصميم الغلاف؛ من صور ولوحات، وهي جميعاً عناصر ذات دلالة خاصة، تشكل علاقات تأويلية في قراءاتنا النصية التي ينبغي أن نعيد في ضوئها بناء النص وتشكله[2].

ولعل من أبرز النتائج التي كشفت عنها أبحاث نظرية القراءة، تصورها النص في هيئة متسمة بالتعدد والتحول الدلاليين؛ القابعين بانتظار القراء الذين يمنحونه أدبيته، بمباشرتهم له، ما رد الاعتبار للقارئ بعد زمن من إعلاء سلطة الذات المنتجة للنص تارة ولسياق الإنتاج أخرى.

---

(1)- المصدر نفسه.

(2)- حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع١١، ١٢.

إن مفهوم تعدد القراءة عند أصحاب هذا الاتجاه، من شأنه أن يسهم في إكساب النص الأدبي حيوية في كل عصر ومكان، ليظل حياً خالداً، مهما اختلفت مناهج دراسته وتباينت الرؤى وتعدد القراء.

ولعل الصفة الجدلية التي منحها هؤلاء النقاد لطبيعة العلاقة بين النص والقارئ، تظل واحدة من أكثر الركائز أهمية في دعوتهم. فثمة سلطتان متداخلتان، تؤثر كل منهما في الأخرى "فالشعور الموجود لدى القارئ سيقوم ببعض التعديلات الباطنية، لكي يتلقى ويطور وجهات النظر الغريبة التي يقدمها النص في أثناء القراءة. وينتج عن هذا الوضع احتمال تعديل وجهة نظر القارئ، نتيجة استبطان العناصر غير المحددة في النص والتفاوض معها وتحقيقها"[1].

وهكذا لم يعد "المرسل إليه" وهو قارئ العمل الأدبي تلك الذات السلبية أو "المفعول به" الذي يقع عليه فعل الكتابة، فيؤثر فيه، بل أصبح "فاعلاً" ديناميا يؤثر في النص ويصنع دلالته[2]، لتغدو سيرورة القراءة محصلة متفاعلة ومثمرة بين نصين إبداعيين هما: نص القارئ ونص الكاتب. وبهذا يبدو موقف القارئ في هذه النظرية موقفاً جمالياً ينقل سلطة المعنى الأدبي من المؤلف والنص إلى القارئ.

لم تخل دعوة "جمالية القراءة" من مآخذ وملاحظات وجهها إليها خصومها ، منها أن هذه الدعوة لا تختلف في جوهرها كثيراً عن دعوة أصحاب المنهج التاريخي، وأن كل ما فعلته أنها استبدلت بـ"أسطورة الكاتب"، المؤلف "أسطورة القارئ" المتلقي الجديد، مما لا يعدو أن يكون استبدال "وهم" بـ"وهم" آخر.

---

(1)- رامان سلدن، مصدر سابق، ص١٦٦.

(2)- د. رشيد بنحدو، مج عالم الفكر، ع١، ٢، مصدر سابق.

ومن المآخذ الأخرى أن هذه الدعوة ليست في حقيقتها سوى دعوة اتجاه "النقد الجديد" الذي تزيا بزي جديد، مستبدلة القارئ بالمبدع، وآليات القراءة والتأويل بآليات الإبداع والتشكيل. ومنها أيضاً أنها بإعلائها من سلطة "القارئ" العارف، وإطلاقها حريته في مباشرة النص واستكناه دلالته، إنما تضعنا وجهاً لوجه أمام المحظور وتعود بنا من جديد إلى ما يشبه أن يكون انطباعية جديدة[1].

ثالثاً: مناهج واتجاهات أخرى:

١ - النقد الانطباعي (التأثري): تصنف الانطباعية في النقد الأدبي ضمن دائرة الاتجاه الذاتي، وذلك لاتصالها اتصالاً وثيقاً بذات الناقد، واعتمادها على التذوق الشخصي للنص الأدبي اعتماداً أساسياً، ورفضها ربط الأحكام النقدية بأي من القواعد أو الأعراف أو القوانين.

من هنا جاءت تسمية النقد الانطباعي بـ(التأثري) عند طائفة من النقاد والأدباء والمترجمين.

يستند أصحاب الاتجاه الانطباعي في النقد إلى النص الأدبي في التحليل والتقويم، متخذين من تأمل هذا النص وانعكاسه في ذواتهم مقياساً أوحد لنقدهم، منطلقين في ذلك مما يحدثه من أثر في نفوسهم وما يحرك فيها من أحاسيس، ويثير من رغبات وأحلام، ويدغدغ من مثل جمالية عليا، ويحدث من متعة نفسية؛ ليصبح النقد عندهم في النهاية وصفاً لردود أفعال الناقد الذاتية حيال النص، وتدويناً لها، ووصفاً لمظاهر الرضا والسرور، الميل والنفور، لدى هذا الناقد مما يقرأ أو يتأمل.

من هنا يبدو الاتجاه الانطباعي وكأنه قراءة الناقد لما في نفسه وليس في نفس الكاتب، أو لما في عمله، وإعجابه بميوله وآرائه ومشاعره أكثر منه إعجاباً بما في النص الأدبي[2].

---

(1)- نصر حامد أبو زيد، نقد الخطاب الديني، مصدر سابق، ص١١٣.

(2)- د. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، مصدر سابق، ص٥٩.

إن النقد بهذا المعنى ليس سوى لقاء للكشف عما يتداعى في ذهن الناقد من صور ومشاعر وذكريات حميمة، اتخذ من النص الأدبي مناسبة للتعبير عن ذاته.

ولقد ترتب على النقد الانطباعي جملة من الأمور والنتائج، منها أن هذا النقد ظل نقداً ذاتياً يتخذ شكل التفضيل المبهم والحكم المطلق، دونما تسويغ لتلك الأحكام أو تعليل للآراء أو التماس لأسباب أي منها. كما ظل متبايناً، مختلفاً باختلاف النقاد وتباين شخصياتهم.

ويجدر القول إن الناقد الانطباعي لا يجد في العادة حرجاً من الجهر بتأثريته والكشف عن ذاتيته. فهو يعلن صراحة عن أنه ما من يقين نقدي ممكن، وأنه ليس من سبيل من ثم لإقامة أحكام نقدية على أساس موضوعي.

أما الناقد الجيد في رأي نقاد الانطباعية، فهو ذلك الذي يحسن سرد مغامرات نفسه في وسط الروائع، ما دامت "اللذة التي يقدمها مصنف ما هي المقياس الوحيد لجدارته" كما يرى أناتول فرانس، أحد أكثر نقاد الانطباعية شهرة[1].

يمكن عد النقد في مراحل نشأته الأولى عند الأمم والشعوب نقداً انطباعياً، وذلك من واقع نشأته الأولية وطبيعته الذاتية البعيدة عن التعليل والتفسير.

ولم يعدم أدبنا العربي منطلقات نقدية وقف فيها أصحابها إلى جانب الذوق الذاتي مجانبين العلم وحده وأحكامه الصارمة، إذ من المعروف أن النقد العربي منذ العصر الجاهلي وحتى منتصف القرن الثاني، ظل نقداً فطرياً يقوم على دعامة الذوق والانفعال بالأثر الأدبي، إلى أن أدرك تطور العلوم فأفاد، منها واستعان بوسائلها في دراسة الشعر ونقده، وذلك إثر انفتاح أبواب الثقافة، والأخذ بأسباب الحضارة، ودخول النقد مرحلة التأمل الجاد والتحليل العلمي الذي قاد إلى عدد من الآراء والاتجاهات السديدة المدعمة بالحجج والبراهين.

---

(١)- كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص٦٣.

ولقد كان من أبرز مظاهر هذا النقد التأثري عند نقادنا إعلاؤهم أحكامهم النقدية بحق الشعراء استحساناً واستهجاناً، على أساس من الذوق الشخصي، ودونما ذكر لقاعدة أو تعليل يدعم الحكم. كما أن من أبرز خصائص هذا النقد أنه يعكس نزعات الناقد ومشاعره تجاه الأثر أكثر من نظره في الخصائص الموضوعية الكامنة في ذلك الأثر وتقويمه.

من هنا رووا عن لبيد قوله: "أشعر الناس ذو القروح"[1]. ولقد فشا استخدام النقاد لأفعل التفضيل هذا في المفاضلة بين الشعراء حتى صار أمارة على نقدهم التأثري، وخصيصة مميزة من خصائص الأحكام غير المعللة.

ويدخل في طائفة هذه الأحكام قول الفرزدق: "أنا أشعر تميم (عند تميم) ، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت"[2]

ومن ذلك أيضاً ما رواه العتبي ، قال: "أنشد مروان بن أبي حفصة لزهير فقال: زهير أشعر الناس، ثم أنشد للأعشى فقال: (بل) هذا أشعر الناس، ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب، فقال: امرؤ القيس والله أشعر الناس"[3].

ولعل توكيد مروان حكمه الأخير، يعكس مدى الحرج الذي ألفى نفسه فيه وهو يضطر إلى تبديل حكمه في كل مرة يتعجل فيها استخدام لوازم التفضيل المطلقة.

ومما روي عن الأحكام المشابهة التي قيل إن العرب أجمعت عليها، حكمها على قصيدة علقمة الفحل:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم.... الخ بالقول إنها سمط الدهر، ثم عودتها في العام الذي يليه، إذ جاءهم علقمة فيه بقصيدته:

---

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٥٠.

(2)- المصدر نفسه، ص٢٥.

(3)- نفسه، ص٢٦.

طحا بك قلب في الحسان طروب.... الخ

للحكم عليهما بالقول: هاتان سمطا الدهر[١].

ويروى عن عمر بن الحارث أنه أثنى على قصيدة حسان بن ثابت التي يقول فيها:

لله در عصابة نادمتهم.... الخ

بوصفها بأنها البتارة التي بترت المدائح[٢].

ومن تلك الأحكام التأثرية قول أبي عبيدة: "طفيل الغنوي والنابغة الجعدي وأبو دؤاد الإيادي أعلم العرب بالخيل، وأوصفهم لها."[٣]. وقول ابن سلام في علقمة الفحل: إن "له ثلاث روائع جياد لا يفوقهن شعر."[٤]

ويرسم ابن رشيق في كتابه " العمدة " صورة معبرة عن الأحكام النقدية التأثرية حين يقول:

"قالت طائفة من المتعقبين: الشعراء ثلاثة: جاهلي وإسلامي، ومولد. فالجاهلي: إمرؤ القيس، والإسلامي: ذو الرمة، والمولد: ابن المعتز (....) وطائفة أخرى تقول: الجاهلي: الأعشى، والإسلامي: الأخطل، والمولد: أبو نواس (....) وقال قوم: الجاهلي: مهلهل، والإسلامي: عمر بن أبي ربيعة، والمولد: العباس بن الأحنف..."[٥]

والرواية الأخيرة تضعنا وجهاً لوجه أمام ما يمكن أن ينشأ عن النقد التأثري من فوضى وتناقضات بين الأحكام، وذلك بسبب عدم انطلاقها

(1)- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص١٣.

(2)- المصدر نفسه.

(3)- نفسه، ص٦٣.

(4)- نفسه ص٨١.

(5)- ابن رشيق القيرواني، نقلاً عن بدوي طبانة، دراسات في نقد الأدب العربي، ص٣٨-٣٩.

من أسس وقواعد معلومة أو مسوغات ظاهرة، بقدر صدورها عن عفو الخاطر وتعبيرها عن عواطف النقاد ومنطلقاتهم وأهوائهم.

ولعل بعض هذا كان وراء موقف الرسول (صلى الله عليه وسلم) من الشعراء وشعرهم، إن استحساناً أو استهجاناً، مثلما كان وراء مواقف عمر بن الخطاب من شعر بعض الشعراء. فقد روي عنه مرة أنه سأل عمن قال:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فلما قيل له: إنه النابغة، قال:

هذا أشعر شعرائكم[1].

وقد يصل الأمر بالنابغة إلى أنه يكاد يحكم للخنساء بأنها أشعر الجن والإنس![2]

إن هذا اللون من النقد هو الذي جعل ناقداً كابن الأثير يرى فيه خلوّا من التعليل، وافتقاراً إلى الدليل سوى ذوق الناقد، مقراً بما لهذا الذوق من أهمية أكيدة، ومعبّراً عن نزعة لا إدرية:

"وهذا لا يحكم فيه غير الذوق السليم ولا يقام عليه دليل."[3]

ومثل رأي ابن الأثير ما شاع من رأي لاسحق الموصلي، تداوله المحدثون كثيراً. وقد كان جواباً عن طلب المعتصم منه إخباره عن المعرفة بالنغم وبيان حدودها ، إذ أجابه بالقول: " إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة."[4]

وقد صارت العبارة فيما بعد مطية لممارسات نقادنا الانطباعيين؛ من المحدثين الذين وجدوا في الأدب أيضا أشياء كثيرة يحيط بها الذوق ولا تؤديها الصفة.

---

(1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص٩٤.

(2)- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص١٢.

(3)- ابن الأثير، المثل السائر، مصدر سابق، ص١٩٦.

(4) د. محمد مندور، في الميزان الجديد، مصدر سابق، ص ١٨٠.

وليس من العسير إرجاع جانب مما كتبه الدكتور طه حسين إلى هذا النقد الانطباعي، ما كان له أثره في سياق بلورة اتجاهات نقدية في مسيرة النقد الحديث وتحديد هويته.

ولا شك في أن للرومانتيكية، على المستوى التاريخي، دوراً واضحاً في ظهور النقد الانطباعي وازدهاره، بما أتاحته من حرية للناقد في تفسير العمل الأدبي، إذ نظرت إلى نقده على أنه إبداع جديد وإلى شخصه بوصفه العنصر الذي يحتكم إلى معاييره الخاصة في تقويم مسيرة الأدب، ما أفسح مجالا واسعا لذاتية الناقد وتضخمها، تحت دعاوى الغموض الأدبي وتعدد الدلالات، وانعدام المقاييس الموضوعية[1] ومما لايخلو من دلالة أن يعاد الاعتبار للنقد الانطباعي على يدي (لانسون)، أحد أبرز أعلام النقد الموضوعي في فرنسا، حين دعا إلى أن نحسب حساب الفارق الذي نقره في التمييز بين النص الأدبي والوثيقة التاريخية. وهو الاستجابة العاطفية في المنهج النقدي، ليكمل رأيه بالقول: "لن نعرف قط النبيذ بتحليله تحليلا كيمياوياً، أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقه بأنفسنا. وكذلك الأمر في الأدب، فلا يمكن أن يحل شيء محل "التذوق""[2]

لكن الذوق الذي يقره "لانسون"ليس هو الذوق الذاتي الذي يمنحه الانطباعيون السلطة المطلقة التي تعود بالنقد القهقرى إلى حيث الفطرة والسذاجة، وإنما هو ذلك العنصر الذي يتسلل في خبث إلى أعمالنا ويعمل من دون أن يخضع لقاعدة[*].

من هنا فلا بأس عند هذا الناقد من أن نستخدم الانطباعية في قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها والحكم عليها، بعد أن نجري عليها تهذيباً وتعديلاً، يجمله لنا في أربعة شروط، هي: عدم منح الحكم الانطباعي

---

(1)- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة، مصدر سابق، ص ١٨ .

(2)- انظر لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة ضمن النقد المنهجي عند العرب، ص٤٠٢ .

(*)- أنظر رأي لانسون مفصلا في المصدر السابق، ص١٦ .

السلطة المطلقة، وتمييز حدوده بوضوح، ومراجعته بغية مزيد من التدقيق والإحكام، وأخيرا الحد من جماحه وتشذيب مدياته.

وليس من الصعب أخيرا، إجمال سمات النقد الانطباعي في عدد من النقاط، هي: رفض القواعد، والاعتماد على الذوق الشخصي، والكشف عن الإحساس بلذة الأثر، ووصف ردود فعل القارئ من العمل الأدبي؛ إعجابا أو نفورا، والحكم عليه حكما مطلقا مبهماً، من دون التماس علل أو مسوغات.

٢ - النقد الوجودي (الفلسفي): ثمة من يضيف إلى قائمة الاتجاهات النقدية تلك الدراسات والرؤى التي تناولت الأدب والمصنفات الأدبية وصدرت عن رجال فكر وفلاسفة لهم مواقفهم واتجاهاتهم التي عرفوا بها. من ذلك مثلا دراسات (جان بول سارتر) فيلسوف الوجودية الحديثة، التي تنضوي تحت ما يسمى بالنقد (الوجودي).

يرى الساعون إلى ضرورة الإقرار بوجود اتجاه وجودي في النقد، أن من الملامح البارزة لهذا النقد، كشفه عن صورة العالم الكامنة في الآثار الأدبية للقارئ، بغية وضعه وجهاً لوجه حيال الموضوع المعرّى وتحميله المسؤولية الكاملة إزاءه[1].

من هنا فإن الأثر الأدبي، قصيدة كان أو رواية أو مسرحية أو نقدا؛ لا يعدو في نظر النقد الوجودي، كونه تعبيرا عن جانب ما من جوانب الواقع الذي يعيش فيه الفرد، وكشفاً للحظة ما من لحظاته، وبما يلقي على كاهل الفرد مهمة تحديد موقفه من الحرية أو الاضطهاد، والحقيقة أو الزيف.

ولعل هذا هو ما جعل جان بول سارتر يرى في الأدب موقفاً من العالم، ليعمق فكرة أدب المواقف وفكرة الأدب الملتزم اللتين طرحهما في كتابه (ما الأدب؟)، ليجعل الأدب بمختلف أنواعه، فيما عدا الشعر، إبداعا ملتزماً،

---

(1)- كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ص ١٢٢.

وضرباً من ضروب النداء، ينطوي على أسئلة دائمة ودلالات مهمة لمواقف إنسانية شاملة ورؤى فكرية عميقة.

ولعل من سمات النقد الوجودي الواضحة الأخرى أنه اتجاه معرفي يرفض الرؤية الفردية للأدب، ويقف ضد نزعات الانسحاب والتعالي والترفع عن الواقع والمجتمع في أبراج عاجية. فالأدب في المنظور الوجودي، إنتاج جمعي ومحصلة تفاعل، وإبداع غائي.

من هنا لخصت الوجودية وظيفة الكاتب أو الأديب، في شهادته على ما يجري، وتعبيره عما يحدث. يقول سارتر:

"إن جهد المؤلف وجهود القارئ المرافق له، هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع الحسي والتحليلي الذي هو عمل الفك، إذ لا وجود للفن إلا من أجل الغير وعن طريق الغير."(١)

٣ - **النقد الأخلاقي**: من المعروف أنه غلب على النقد في مراحل زمنية مضت شيوع ما سمي آنذاك بـ(الاتجاه الأخلاقي) في النقد. وهو اتجاه ربط النقد بوظيفة توجيهية، غرضها توجيه الأدباء إلى طرق الفن الأدبي الصحيحة، والقيم التي يتطلبها المجتمع من أدبائه، وتهذيبهم، بوصفهم رموز الحركة الفنية والأدبية والأخلاقية.

والاتجاه الأخلاقي في النقد اتجاه مثالي النزعة، يقيس الأدب بمقدار ما ينزع إليه من مثل عليا وقيم وغايات، وبمقدار ما يحققه من نفع اجتماعي أو قومي أو ديني، ليحكم على الأدب بالجودة أو الرداءة في ضوء ما يؤدي من هذه الوظائف أو يمتنع(٢). وليس هذا النقد حديث النشأة، بل هو قديم، ترجع جذوره إلى فكرة النفع الخلقي التي أثارها الإغريق قديما، وغلبت

---

(1)- د. حسن المنيعي، نفحات عن الأدب والفن، ص ٧٣.

(2)- جبرائيل سليمان جبور: كيف أفهم النقد، مصدر سابق، ص٤٩، ٥٣.

على نقد العصور الوسطى فيما بعد. كما تجلى فيما شهده عصر النهضة من مسيرة نقدية، اتخذت من مقاييس المنفعة أساسا للحكم على الأدب بالجودة أو الرداءة، ومن الفائدة الخلقية المتحصلة منه، تثقيفاً أو تهذيباً أو نقلاً للحقيقة، منطلقا لتقويمه.

ولم يخل القرن التاسع عشر من ظهور أصوات نقدية سعت إلى المطالبة بأن يكون المقياس الحقيقي والوحيد للشعر والأدب عامة هو الأخلاق، وما يبعثه هذا الأدب من حكمة وفضائل، ويصوره من قيم وأخلاق فاضلة[1].

ولعل من أبرز الأسماء التي لمعت في مسيرة هذا اللون من النقد (أرسطو)، و(ماثيوأرنولد)، (ولالو) وسواهم من النقاد الذين عبروا ضمنياً عن هذا الاتجاه، فيما شنوه من هجوم وأحكام نقدية معيارية، بحق أدباء وشعراء عرب؛ قدماء ومحدثين. فحكموا بالرداءة على شعر أبي نواس أو بشار أو عمر بن أبي ربيعة أو نزار قباني أو سواهم، ممن عرفوا بشعر اللهو أو المجون أو ما عرف بالغزل الحسي أو المكشوف.وهو حكم لم يكن له منطلقه الناحية الأدبية، بل خروج المبدعين فيه عن القيم المألوفة للمجتمع والمواضعات التقليدية للأدب والفن. ومن النقد الأخلاقي تلك الأحكام التي قيلت بحق عدد من الشعراء وبحق بعض الأبيات الشعرية، لمضامينها الإنسانية وقيمها الأخلاقية ولا سيما أحكام النبي صلى الله عليه وسلم، والخليفة عمر رضي الله عنه.

٤ - النقد الأكاديمي: لم تعدم مسيرة النقد العالمي محاولات ودعوات للتنويه باتجاه نقدي عرف فيما بعد بالنقد(الأكاديمي).

---

(1)- د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ٤٦.

يقصد بالنقد (الأكاديمي) عادة، تلك الأبحاث النقدية التي تعتمد على طريقة منهجية محددة في دراسة الخطاب الأدبي وتحليله، ذات عناصر وصفات مميزة. فمن سمات النقد(الأكاديمي)؛ الموضوعية والبعد عن الهوى والميل والتعصب في تناول الظاهرة الأدبية، ومنها الأمانة في العرض والنقل والتوثيق. فلابد للاتجاه الأكاديمي الذي يتوفر أصحابه على دراسة شخصية أدبية أو ظاهرة ما من ظواهر الأدب، من أن يلم ببداياتها وبالظروف التي أسهمت في ظهورها، ليعرض الآراء ويناقش الحجج ويعتمد التسلسل التاريخي... الزمني، متحريا المعلومات، موثقا الوقائع، مصوبا الأخطاء وذاكراً المقدمات التي تفضي إلى النتائج التي توصل الناقد إليها.

إن اعتماد الدراسات (الأكاديمية) على عناصر منهجية محددة، واتخاذها تقنيناً منهجياً صارماً هو ما أكسبها، قياساً للمناهج النقدية الحرة، قدراً من الرصانة والجدية والموضوعية، فضلاً عن الثبات الذي اتخذ أحياناً وسيلة لاتهام هذه الدراسات بما عرف بـ(التقليدية).

وإذا كان المنهج الأكاديمي ابن التقاليد الأكاديمية، ففي كنفها نشأ، ومنها استمد مقوماته واكتسب اسمه، فإن هذا المسمى تجاوز الحدود العيانية له، ليضحى اسماً لكل محاولة جادة رصينة، وعنواناً لأي بحث موضوعي أصيل، وإن لم ينتم إلى الصرح(الأكاديمي) أو ينجزه ناقد أكاديمي.

ومثلما تُتخذ(الأكاديمية) و(النقد الأكاديمي) عنوانا على الطابع الإيجابي للدراسات النقدية، فقد يراد بها أحيانا التدليل على الطابع التقليدي المحافظ للدراسات التقليدية. وذلك بفعل انحصار هذه الدراسات، أو انحصار أصحابها في هموم ضيقة، وتعويلها على الظواهر الأدبية المستقرة

(القديمة)، وافتقارها لروح المغامرة في تناول الظواهر الحديثة، وللجرأة في الخروج على مواصفات المنهج المستقرة وآلياته المقننة التقليدية.

٥ - **النقد الجمالي**: حرصت كثير من الدراسات النقدية على عد (النقد الجمالي) واحداً من اتجاهات النقد الأدبي. والنقد الجمالي هو نقد مبني على أصول (الاستاطيقا) أو علم الجمال.

و(الاستاطيقا) لفظة حديثة تعني علم الوجدان أو الشعور. ويعود الفضل في إطلاق هذه اللفظة إلى الألماني المعروف (بومجارتن) الذي حصره بذلك الضرب الفلسفي الجديد في الدراسة الأدبية، مقرراً أن علم الجمال إنما يتصل بالشعور لا بالعقل[1]

يُعنى النقد الاستاطيقي (Aesthetica) بدراسة الأثر الفني، من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه، بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وشخصية صاحبه.

ازدهر النقد الجمالي في ألمانيا، ليشكل فيما بعد حركة نقدية واسعة، اتجهت نحو التجريد ووضع مقاييس للفلسفة الجمالية[2]

يستند نقاد هذا الاتجاه في تحديد مبادئ الجمال إلى ما لاحظه النقاد ذوو البصر الناقد عبر العصور، وأجمعوا عليه واستخلصوه من آثار العباقرة المبدعين، ومن نماذج الطبيعة وما تردد فيها من علامات، في أشكال متشابهة، تصلح لتكون فيما بعد مقياساً لتقويم الجمال في الأثر الأدبي والحكم عليه. وفي مجال تحديد كنه الجمال ووظيفته، يرى الجماليون أنه ليس للجمال غاية وراءه. فهو جوهر له وجوده في ذاته، ولا يقصد به الوصول

---

(1)- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ٥.

(2)- د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص ٣٤.

إلى حقيقة أو منفعة ما، كما لا يقصد به خدمة نظام اجتماعي أو عقيدة أيديولوجية، فعالم الجمال عالم مستقل، يتمتع بقوانينه الذاتية.

٦ - **النقد النسائي**: بدأت، في نهاية الستينيات، وفي أعقاب ثورة الشباب في فرنسا عام١٩٦٨ تحديدا، تظهر إلى الوجود، مصطلحات سرعان ما انتشرت بسرعة في الحياة الثقافية مثل مصطلحات الأدب النسائي، والنقد النسائي.

تُعنى هذه الظواهر الأدبية بالإجابة عن عدد من الأسئلة والاستفسارات التي تتصل بواقع المرأة الأدبي، من مثل التساؤل عن صورة المرأة التي تتجلى في أدب الرجال، وعن العلاقة بين القهر الاجتماعي للمرأة وجنسها وغير ذلك.

يسعى النقد النسائي والنظرية النسوية عامة إلى تطوير أشكال تعبيرية جديدة في الأدب تتطابق مع تجربة المرأة وقيمها وشعورها وعالمها المفهومي الخاص، المتميز من عالم الرجل وتجربته.

ويعتقد الكثير من المؤمنات بالنظرية النسائية أن عليهن أن يصارعن الرجال على سلطة العقل، لإنتاج لغة خاصة متمردة على الموروث المتمركز حول الذكر والذي حال دون إعطاء المرأة فرصتها في الكلام.

ويمكن القول إن النقد النسوي كان متأثراً إلى حد بعيد بالتحليل النفسي، ولا سيما في إعادة صياغة نظريات فرويد ولاكان[1].

ولعل الطابع الثوري لهذا الخطاب النقدي هو الذي جعله يتطابق مع خطاب الطليعة، ويتخذ من الفوضوية التي تبنتها الحركة وسيلة من وسائل تحطيم هيمنة التمركز حول الذكر.

---

(1)- انظر النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق ص ٢١١، ود. محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مج عالم الفكر، ع١ و٢.

ومن أبرز ملامح هذه النظرية الأدبية الدعوة إلى فض الأختام المفروضة على كيان المرأة وجسدها، خاصة لإنتاج خطاب نسائي تدميري مغاير للخطاب الذكوري السائد. تقول (هيلين سيكسوس) إحدى أبرز أعلام هذه الحركة، في كلمة لها في أحد البيانات الاحتفالية التي دعت فيه المرأة:

"اكتبي ذاتك. ينبغي أن يُسمع جسدك. وحينئذ فقط ستفيض المصادر الخبيئة للاشعور."(1)

ومن الجدير بالذكر القول: إن هذه الحركة تضم اتجاهات وتيارات ووجهات نظر متعددة ومختلفة أحيانا.

٧ - **النقد السيميولوجي (العلاماتي)**: إذا كان تطور اللسانيات قد أدى إلى ظهور المنهج البنيوي في النقد الأدبي، فإن هذا التطور قد أنتج تيارات واتجاهات نقدية أخرى متميزة من النقد البنيوي ومختلفة عنه منهجياً أحيانا.

ومن بين هذه الاتجاهات، اتجاهات علمية أكثر منها نقدية، وإن أفاد النقد منها فيما بعد كـ(السيميائية) أو (السيميولوجية) وكالأسلوبية.

لقد سعت البنيوية إلى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الأدبية، وذلك لتأصيل نماذج بنائية محددة، على غرار النموذج اللغوي الذي حاكته.

ولا ريب في أن البنيوية كانت في هذا المسعى، تصدر عن اعتقاد مفاده أن الخطابات الأدبية تشكل سننها الخاصة بمعزل عن قارئها، ما حدا بـ(السيميولوجيا) التي أعقبتها إلى إبطال هذا الزعم، وذلك عن طريق تطوير طرائق منفتحة للقراءة، خلافا للبنيوية(2)

---

(1)- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٢٠٩.

(2)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق ص ٣٠.

تعرف (السيميولوجيا) بأنها "العلم الـذي يختص بدراسة العلامات ومستوياتها في الخطابات" وهو التحديد الذي قدمه (بيرس) الناقد الأمريكي. في حين سعت (كريستيفا) إلى تناول دلالة كل علامة على حدة، والبحث في مدلولاتها أفقيا وعمودياً داخل النص، ومن خلال زوايا نظر مختلفة وثقافة منوعة، أنتجت طرحا جديداً للعلاقة(الديناميكية)، بين ما هو(طبيعي) و(شعري) في الوجود الإنساني، متقصية الإيقاع الخفي في هذه العلاقة[1].

يعود ظهور (السيميولوجيا) إلى تضافر جهود عدد من النقاد، منهم: (رولان بارت) الذي تحول إلى البنيوية، والأميركي (بيرس)، و(كرستيفا).

ويمكن القول إن (السيميولوجيا) تخطّت جدار اللغة لتنطلق منها نحو تأسيس نظرية في (علم الأدب)، تتمحور حول رصيد الكتابة، ومطاردة الخيال في لقطاته الواقعية.

ينطلق السيميولوجيون من رؤية ترى أن المشكلة اللغوية هي أولاً وقبل كل شيء مشكلة(سيميولوجية)، ما يعني أن اللغة تنتمي بدورها إلى تلك المجموعة من (الأنظمة الرمزية) التي تشكل الثقافة، كالكتابة والفن والأساطير والسلوك والطقوس والمواصفات الاجتماعية[2].

من هنا تجاوز (السيميولوجيون) عتبة النص الأدبي، إلى الاهتمام بالخطابات الأخرى، كالخطاب الفلسفي والديني والأدبي، والبحث في جوهر الأنظمة الفكرية لهذه الخطابات، وصولا إلى ما دعوه بالقبض على سيل المعاني. وإذا كانت البنيوية قد رأت في الأدب ثقافة، فإن

---

(1)- م.ن: ص ٢٨.

(2)- د. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص٤٥.

(السيميولوجيا) لم تر فيه سوى شفرة أو عرف أو مجموعة سنن متفق عليها ضمن مستوى ما، من دون أن يكون ثمة اتفاق على أبعادها العميقة. والفرق بين المنهجين يكمن في أن النظام الذي تراه البنيوية مؤطراً معنى ما يظل مهددا، بسبب من اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد. وهو ما قادهم إلى البحث عن طريقة يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام، وتحطيم مرتكزاته، للتدفق في مسارب بكر غامضة، غير خاضعة لسطوة النظام، ولا سيما النظام اللغوي، ومن ثم إمكانية عودته إلى داخل النظام في حركة لولبية لانهائية. وهذا هو ما أفضى بهم إلى إطلاق العنان للقراءة ولكشف السنن وتنظيمها، وصولاً إلى أغوارها البعيدة عن السيميولوجيين[1].

ولعل هذا هو الذي قاد (رولان بارت) إلى الكف عن رؤية القارئ بوصفه شخصاً إلى رؤيته بوصفه وظيفة.

ولعل من المهم، في نهاية الأمر، التوكيد على حقيقة مفادها أن (السيميولوجيا) لا تبحث عن الحقيقة، بقدر ما تركز جهدها على عمليات الدال، فهي تبحث في الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاجها للمعنى[2].

لقد انتشرت (السيميولوجيا) بوصفها منهجاً علمياً انتشاراً واسعاً فدخلت المدارس والدراسات التكنولوجية والدراسات الفنية والأدبية والعلمية على حد سواء. كما قدمت نفسها في مجال دراسة الأدب بوصفها المقاربة الأشمل والأصعب للأدب بعد أن تناولته من زوايا النحو، وقراءة

(1)- عبد الله إبراهيم وآخرون، مصدر سابق، ص٣٠، ٣٢.

(2)- م. ن: ص ٣٢.

الصور وتفكيك الأشكال التعبيرية الأدبية وغير الأدبية. وتكمن أهمية (السيميولوجيا) ووظيفتها المنهجية في تمكين الدارس العلمي من الحصول على طريقة جيدة في التفكير، ضمن معطيات مجاله التعليمي، وتنظيم إنتاجاته حسب المتطلبات العلمية الأيديولوجية، ومنها تصنيف الأجناس بشكل جيد.

أما لفظة (السيميولوجيا) "Semiology" التي تعني علم العلامة فمشتقة من الأصل اليوناني "Semeion" الذي يعني علامة، و"Logos" الذي يعني خطاب أو العلم في المعنى الأشمل لها، ليصبح معناها كما حدده دوسوسير علم العلامات.

٨ - **النقد الأسلوبي**: كانت الأسلوبيات ثمرة للدراسات اللسانية، إذ انحدرت عن تطور الدرس فيها، لتتفرع إلى عدد من الفروع، منها: الأسلوبيات السوسيولوجية.

ينطلق الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي بوصفه لغة، شأنه شأن الاتجاهات الأخرى التي أفادت من اللسانيات، من مسلمة ترى النص الأدبي، بوصفه لغة لكنه يتميز من سائر الاتجاهات الأخرى بتركيزه على نواح محددة في النص الأدبي، يعكف على العناية بها وتحليلها، كنواحي الصورة، والمجاز، والمعجم اللغوي للكاتب، والسياق الأدبي، والترابط العضوي، ووجهة النظر، ومماثلة الواقع، وصيغة بناء الجملة في النص، وما إلى ذلك[1].

(1)- د. محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة، مج عالم الفكر، ع١ و٢، ص٢٩٨.

وعموماً تطلق الأسلوبية على تلك الدراسات التي تعنى بتفكيك الأسلوب وتحليله وإعادة تركيبه، بغية اكتشاف بنيته، ما جعلها تركز اهتمامها على طريقة صياغة الكلام.

من هنا كان من أولى مهمات الأسلوبية سعيها إلى الكشف عن السمات الأسلوبية للغة الأدب ورصدها، لمعرفة درجة التأثير والتأثر ونوعيته عند المتلقي. لقد كانت الأسلوبية تخطياً لإنجازات الدرس البلاغي الذي اتسم بتقديمه الماهيات على الوجود الفعلي للأشياء، في مقابل اتخاذ الأسلوبية من وجود الأشياء منطلقا لتحديد الماهيات، بعد أن أصرت على رؤية الأثر الفني في ضوء تعبيره عن التجربة المعيشة فردياً[1].

وإذا كانت الأسلوبية قد حصرت اهتمامها بوظيفة البنية وهدفها، فإن المهمة الأساسية التي نذرت نفسها لها، على اختلاف أنماطها، إنما تتمثل في فحص الأساليب الأدبية ورصدها، في شعر الشعراء وقصص الروائيين ودراما المسرحيين.[2]

ولا شك في أن التطور الأسلوبي هو الذي قاد فيما إلى نشوء عدد من الاتجاهات الأسلوبية، أبرزها ما عرف بـ(الأسلوبية اللسانية) التي تهتم بعملية التواصل المؤلفة من المرسل والمرسل إليه والخطاب والقناة الموصلة. أما الثاني، فهو الاتجاه الذي عرف بـ(الأسلوبية الأدبية) الذي يهتم بطريقة إنشاء الأسلوب، وبلاغته وسماته الفنية والجمالية.

لكن هذين الاتجاهين ما لبثا أن شهدا ظهور اتجاه ثالث عرف بـ(الأسلوبية الوظيفية)، ظهر على يدي (جاكبسون) و(ريفاتير)، من جراء

---

(1)- د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص٥٤.

(2)- م.ن: ص ١٥١.

دمجهما التقنيات اللسانية والأسلوبية، لتوظيفهما توظيفاً فعالاً في خدمة النص الأدبي، وذلك بعد أن رأى (جاكبسون) و(ريفاتير) أن الخلاف الناشئ بين هذين الاتجاهين الأسلوبيين خلاف ظاهري أكثر منه خلافاً واقعياً، إذ تمثل اللسانيات الإطار النظري، في حين تمثل الأسلوبيات الأدبية المادة التطبيقية لنقد الأسلوب[1].

٩ - **النقد التكاملي**: لم تخل مسيرة النقد العالمي من دعوات متميزة طريفة؛ منها على سبيل المثال، ما دعا إليه الناقد الشهير(ستانلي هايمن) في كتابة(النقد الأدبي ومدارسه الحديثة) وسماه بالمنهج التكاملي.[2]

والمنهج التكاملي أو المتكامل كما يراه هذا الناقد، منهج نقدي مرن، لا يقتصر فيه صاحبه على منهج بعينه، بل يسعى إلى دراسة الآثار الأدبية من خلال عدد من المناهج النقدية التي يحتكم إليها في الفهم والحكم والتقييم، ليتحول عقله إلى مرآة تعكس أضواء مجموع تلك المناهج، دونما انحياز إلى منهج محدد، محققاً التكامل، من غير أن يكون ثمة طغيان لمنهج على آخر.

يلزم معتنق هذا المنهج الجديد أن يكشف عن الأصالة الفردية للأديب وأن يرد عمله إلى جنسه الأدبي، بين أجناس الأدب المختلفة، وأن يدرس بيئته وظروف عصره وأثر المتغيرات التاريخية والحاجات الاقتصادية فيه، فضلا عن الكشف عن تجليات اللاشعور الفردي والجمعي في أدب الكاتب، وكشف عناصر الجمال الفني وطبيعة البنى الداخلية وشكل الرؤى الفكرية التي يعكسها ذلك الأثر الأدبي.

---

(1)- الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، ع٣ و٩، ص١٤٥.

(2)- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، مصدر سابق، ٢/ ٢٥٠.

والمنهج التكاملي بهذا المعنى يسعى إلى النظر في الآثار الأدبية، في ضوء المناهج النقدية المختلفة، مُستعيناً بوجهات نظرها المتباينة في تفسير النصوص وتحليلها، لتحقيق وجهة نظر نقدية متكاملة في دراسة الأثر الأدبي. فهي أشبه ما تكون هنا بالمعالم والمنارات على حد تعبير سيد قطب الذي يقول: "فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية والدقة والإبداع."[1]

لكن الدعوة إلى هذا المنهج لا تخلو من عوائق وصعوبات تجعل منه طموحا أكثر منه منهجا عمليا، ودعوة مثالية أكثر منها برنامجاً واقعياً. وهو ما أحس به (ستانلي هايمن) نفسه واعترف بالصعوبات التي تحيق بتطبيقه وتحول دون تنفيذه، وذلك حين ذهب إلى القول بأن على الناقد المثالي الجديد أن يؤدي أكثر مما يؤديه الناقد العملي، بأن يعرف أكثر منه وأن يتجاوزه مدى وبعداً وكياناً، بأن يستغل الطرق المثمرة جميعها في النقد، ليقيمها على أساس منظم، محتقباً كل المقدرة، وكل ضروب الكفاءة الذاتية والعلم الواسع، ثم ملاءمة ذلك كله مع متغيرات الموقف[2].

هكذا يبدو طريق الوصول إلى المنهج التكاملي طريقاً مثالياً لا تقوى على السير فيه قدم، فعمر الإنسان- مهما طال - قصير، وفروع العلوم الإنسانية ومناهجها وأبحاثها تتسع وتتلاحق، والناقد مهما خصص من وقته للقراءة

---

(1)- د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص١٩٩.

(2)- م.ن: ٢/ ٢٥٧.

والاطلاع فإنه لن يستطيع متابعة ما يصدر من كتب هذه العلوم ومناهجها وتطوراتها، لن كما يذهب إلى ذلك أحد الدارسين[1].

فالبنيوية على سبيل المثال أضحت بنيويات، فثمة بنيوية شكلية (لسانية)، وبنيوية توليدية(تكوينية)، وبنيوية نفسية، وبنيوية انثروبولوجية. والإلمام بأحد هذه الفروع يقتضي من الناقد إحاطة بالعلوم المتصلة بها والأبحاث والدراسات النظرية والتطبيقية الدائرة في فلكها. وهي علوم متسعة في ميدانها وبرامجها وتطبيقاتها، فما بالك بالمناهج والاتجاهات النقدية الأخرى التي يتعين على الناقد احتواؤها وتحصيل إنجازاتها، في ظل وضع الدعوة إلى المنهج التكاملي، موضع التطبيق العملي.

---

(1)- د. كمال نشأت، في النقد الأدبي، ص٢٠٠.

الخاتمة

لابد لنا والكتاب يشارف على طي صفحاته الأخيرة من أن نخلص إلى نتائج نضعها بين يدي القارئ، لتكون جزءا من محصلته المعرفية وخبرته التي يمكن أن يفيد منها ويؤسس عليها مشروعاته الطموح.

ولعل من المناسب قبل ذلك أن نعرض لعبارة قالها الأديب والروائي الفرنسي الشهير فلوبير. وهي عبارة تشف عن بعض ما نود عرضه من نتائج. يقول فلوبير: " كان الناقدون في زمن، "لاهارب نحويين وفي أيام " سنت بيف" و"تين"مؤرخين فمتى يصبحون فنانين حقا وصدقا".

لعل أول ما توحي به قولة فلوبير تلك الحقيقة التي أراد أن يشير إليها والمتمثلة في تغير المناهج النقدية وتبدلها بتغير المراحل التاريخية للإنسان، وتطور المحيط الاجتماعي والثقافي له، ونمو ميادين العلم والمعرفة، ما يجعل النقاد في تسابق دائم مع حركة التطور، بهدف مواكبتها والإفادة من آليات اشتغالها وما تنتجه من مفاهيم وأفكار ومناهج.

ولا غرو في ذلك، فالنقد نشاط إبداعي معرفي، يرتبط ببيئة محددة، ويستند إلى ثقافة معينة، وينطلق من حضارة خاصة، ويعبر عن مرحلة من مراحل التطور العلمي، ساعياً فيها إلى تجسيد قيم هذه التشكيلة التاريخية والتعبير عن روحها.

أما الحقيقة الثانية التي تعبر عنها هذه القولة فهي تنوع مناهج النقد، وتباينها بتباين المنطلقات التي تستند إليها هذه المناهج، واختلاف

الفلسفات التي يصدر عنها نقادها، والأدوات المستعملة فيها، وزوايا التناول التي ترشحها، والمستويات التي تعنى بقراءتها.

من هنا تسعى مناهج إلى التركيز على معطيات المرجع الخارجي؛ من مجتمع ومرحلة تاريخية ووقائع شخصية تتصل بشخص المؤلف تارة، وبمشاعره الذاتية ومركبات نقصه وعقده ومظاهره السلوكية وانفعالاته الوجدانية تارة أخرى. في حين تسعى مناهج أخرى إلى حصر اهتمامها بمادة الأدب ومكوناته الداخلية، للكشف عن علاقاته البنيوية وطرائق تشكلها، أو معطياته الأسلوبية ودلالاته السيميولوجية وقيمه الجمالية. وفي تلك المناهج ثمة حركة تتمركز حول جوهر العمل الإبداعي لتتجه نحو الاقتراب من بنية النص الأدبي، مفضية إلى ضرب من ضروب التمركز الذي يتخذ صورة الفرز والتشريح والإحصاء. وقد تتطرف في الابتعاد عن بنية النص الأدبي، لتفضي إلى ضرب من الضروب الوثائقية وألوان الترجمة والفوتوغرافيا.

ولا شك في أن بعضاً من المشتغلين على مناهج النقد بهره التطور العلمي المذهل والمعرفة التجريبية التي قدمت نفسها في شكل عدد من المسلمات والقوانين العلمية، فسعت هذه المناهج إلى التشبه بالعلم واستخدام أدواته والإفادة من معادلاته وأحكامه وأرقامه، في مقابل مجافاة التأثيرات الذوقية وإنكار الرؤية الذاتية. لكن مناهج أخرى سخرت من تشبه النقد باليقين العلمي، ورأت في هذا النزوع محض سراب لا جدوى وراءه؛ لأن هذه المناهج تحاول البحث عن دقة علمية في حقل معرفي يفتقر بطبيعته إلى الدقة.

والحق أن من بين النتائج المهمة المستخلصة أنه ليس بمستطاع منهج نقدي واحد أن يستوعب قيم العمل الأدبي كلها، سواء أكان المنهج قائما

على معطيات العلم أم سواها من المعطيات. وهو درس يفضي بنا إلى واحدة من النتائج المهمة، تلك هي أن على النقد أن يفيد من مناهج العلم ووسائله بوصفها أضواء هادية لكشف أغوار النص الأدبي أكثر منها قواعد ثابتة، أو أثواباً معدة على وفق قياسات جاهزة.

ومن هذه الدروس والنتائج المهمة أن الاعتماد على معطيات العلم لا ينبغي أن يعفي الناقد من التحلي بسلامة الذوق ودقته، وجمال الأداء ورشاقته. ذلك أن استنباط العلاقات الخفية التي تحكم بنية النص الأدبي، وطريقة التعبير المختلفة التي يكشف عنها هذا الناقد أو ذاك تظل إلى حد كبير رهن موهبة الناقد، وسعة أفقه، ورقي ذائقته، ورهافة حسه.

ولعل من المفيد التوكيد هنا على أن التكوين الأساس للناقد الأدبي ينبغي أن يعتمد أول ما يعتمد على التمرس بنصوص الأدب ذاتها، وزيادة الخبرة بها قبل اعتماده على أي من آفاق التبصر الخارجي بهذه الظاهرة الإبداعية.

إن من أهم النتائج المستنبطة من معالجة موضوعنا هي رزوح نقدنا العربي المعاصر تحت هيمنة المناهج الغربية، وكف حركته عن إبداع ما هو أصيل متفرد، ينطلق من واقع همومنا الثقافية الخاصة وطبيعة النص الإبداعي المتميز، لإنهاء محنة الغربة المنهجية التي يعيشها نقدنا العربي الذي يعزف لحنه على هامش (نوتات) الآخر، مما يستلزم استنبات مقدمات لبناء رؤية نقدية تنعتق من إسار التشبث بصروح الماضي وتتجاوز تقليد الآخر في آن معا.

وليس المهم بعد هذا أن يتفق النقاد على أهمية العلم والأخذ بأسبابه ووسائله في مجال النقد الأدبي، أو على الإفادة من معطياته. بل المهم أن نعرف حدود إفادتنا من مناهج العلم وشكل هذه الإفادة، لئلا يكون

ضررها أكثر من نفعها، فتخنق روح النقد وتحول دون انطلاقه وتجدده، وتحد من النشاط الخلاق له، لتجعل الناقد يرسف في قيود العبودية. فكثيرا ما وقفت المناهج العلمية عاجزة عن الإحاطة بإشكاليات النص.

وأخيراً، فإن معرفة الشروط اللازم توافرها في الناقد الأدبي، والإلمام بالوظائف التي يؤديها هذا النقد، من شأنه أن يكسب القارئ تبصراً بالناقد الحقيقي، وتمييزا له من أدعياء النقد، فلا يعود ثمة مجال لاختلاط الأوراق واشتباه الملامح. وهي المظاهر التي لم يخل عصر من الشكوى منها أو يكف نقد عن التذمر من ملابساتها. حتى أدى الأمر بناقد عربي متميز في تراثنا النقدي إلى أن يقف مشدوهاً متسائلا عن السر في تكالب هؤلاء الأدعياء على النقد وحده، دون سائر الحرف والصناعات والمعارف، إذ يقول: "إن العلم بالشعر (قد) خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس أهله، فلم لا يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والورق والخيل والسلاح والرقيق والطيب وأنواعه؟".

وحسب هذا الكتاب أن يكون خطوة للحيلولة دون أن يظل النقد نهباً لشاهدي الزور وأنصاف المثقفين والأدعياء والمزايدين، ليحفظ له سمته الحضاري الراقي، وبناءه المعرفي المركب، ودوره الثقافي الجليل.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب العربية

- ابن الأثير(أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٩٥.
- أحمد كمال زكي: النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١.
- بدوي طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى غاية القرن الثالث، ط ٦ بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٤.
- أبو بكر الصولي (محمد بن يحيى): أخبار أبي تمام، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام، بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر.
- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق محمد عبد السلام محمد هارون، ط٥ القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.
- جبرائيل سليمان جبور: كيف أفهم النقد - نقد ورد، ط١، بيروت دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣.
- حازم القرطاجني(أبو الحسن) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦.
- حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء، دار الفكر العربي.

- أبو الحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه، محمد فتحي أبو بكر، ط١ الدار المصرية اللبنانية، ١٩٨٨.
- حسين خمري: بنية الخطاب النقدي، ط١، بغداد، ١٩٩٠.
- حسين المنيعي: نفحات عن الأدب والفن، ط ١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١.
- حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، سلسلة قراءات، ١٩٨٥ حلمي مرزوق: دراسات في الأدب والنقد، مؤسسة الثقافة الجامعية الاسكندرية (د.ت).
- حميد لحمداني بنية النص السردي، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي ١٩٩١.
- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط٢ بيروت دار الفكر اللبناني، ١٩٨٣.
- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مشكلات فلسفية(٨)، القاهرة، مكتبة مصر مارس ١٩٧٦.
- السعيد الباز: المدخل إلى النقد، مكتبة الزهراء، ١٩٩٠.
- السعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٩.
- ابن سلام الجمحي (أبو عبدالله محمد بن سلام): طبقات الشعراء، مع تمهيد لجوزف هل، ط٢، بيروت، دار المكتبة العلمية، ١٩٨٨.
- السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب، ط٢، بيروت، دار التنوير (د.ت).
- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط٧، القاهرة، دار المعارف بمصر ١٩٨٨.

- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، بيروت، المكتبة العربية، ١٩٨١.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب (د.ت).
- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط٢، دار النهضة العربية، (د.ت).
- عثمان نويه: حيرة الأدب في عصر العلم، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.
- عبد القاهر الجرجاني: ١. أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف، بيروت، دار الجبل، ١٩٩١. ٢. كتاب دلائل الإعجاز، علق عليه محمود شاكر، ط٣، القاهرة مطبعة المدني، ١٩٩٢.
- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- العربي حسن درويش: النقد العربي القديم، مقاييسه واتجاهاته وقضاياه وأعلامه ومصادره، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ط٣، دار الفكر العربي، ١٩٧٤.
- القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥.
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، ط٣، بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣.

- قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٧٩.
- كمال نشأت: في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق، ط٢، بغداد، مطبعة الجامعة، ١٩٧٦.
- ماهر شفيق فريد: النقد الانجليزي الحديث، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد(٢٤٥)، ١٩٧٠.
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط.
- محمد مندور: ١. في الأدب والنقد، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر(د.ت). ٢. في الميزان الجديد: ط١، مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ١٩٨٨. ٣. النقد المنهجي عند العرب، الفجالة، دار النهضة للطبع والنشر.
- محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣.
- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٨.
- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط٣، دار الأندلس، ١٩٨٣.
- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف بمصر.
- نصر حامد أبو زيد: ١. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٢، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢. ٢. نقد الخطاب الديني، ط١، دار سينا للنشر، ١٩٩٢.
- أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد بن سهل): كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٨٦.

- يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥.

ثانيا: الكتب المترجمة

- ادوتر موروسين: الفكر الفرنسي المعاصر، ترجمة د. عادل العوا، ط٢، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٨٩.
- تيري ايغلتن: مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة ابراهيم جاسم العلي، بغداد، ١٩٩٢.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة السيد الغانمي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
- روديجر بويز: الفلسفة الألمانية، ترجمة فؤاد كامل، بغداد، ١٩٨٧.
- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج١، ترجمة، داحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨١.
- كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي، ترجمة سعد يونس، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة (د.ت).

ثالثا: الدوريات

- الأقلام: مجلة ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام، جمهورية العراق، ع ١١ و١٢، ١٩٩٣.
- عالم الفكر: مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ع ١و٢، مج٢٣، يوليو اكتوبر، سبتمبر، ديسمبر، ١٩٩٤.
- عالم الفكر: ع٣و٤، مج٢٢، يناير، مارس، أبريل، يونيو، ١٩٩٤.

- فصول: مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة، ع١، ١٩٨٤.
- الفصول الأربعة: مجلة شهرية تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العظمى، ع ٧٤، السنة الثالثة عشر، ديسمبر١٩٩٣.
- الكاتب العربي: مجلة تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، ع ٣٩، ١٩٩٥.

المحتوى

هـذا الكتـاب..

تعبير عن ذلك المونولوج الطويل الذي يعتمل في دخيلة مؤلفه مع الخطاب النقدي، منذ وجد نفسه تواقًا إلى عالمه وهو على مقاعد التتلمذ والقراءة ثم الممارسة والحوار فالإنجاز.

إنه حوار في هموم هذا الخطاب ومداخله ومفاهيمه وإشكالاته ووظائفه، من دون أن يغفل عن سؤال العلاقة فيما بين هذا الخطاب الغربي في منتجه، وخطابنا العربي.

لقد عرض الكتاب لمداخل النقد الأدبي المرجعية: كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي؛ وللمداخل المحايثة: كالمدخل الشكلي، ومدخل النقد الجديد، والمدخل البنيوي، ومدخل التفكيك، ومدخل جماليات القراءة والتقبّل، والمدخل النسوي، إلى جانب ما عرفته مسيرة النقد العالمي من اتجاهات نقدية أخرى: كالنقد الانطباعي، والنقد الأخلاقي، والنقد الوجودي، والنقد الجمالي، والنقد الأكاديمي، والنقد السيميولوجي، والنقد الأسلوبي، والنقد التكاملي.

على هذا النحو فإنّ الكتاب يتوجّه للقارئَيْنِ معاً؛ العام المتطلّع إلى الوقوف على عالم النقد ومشكلاته ومناهجه، والنموذجي المتمثل في الباحث والمثقف والناقد، عبر الأسئلة والحوار الذي عقده الكتاب، بمباحثه المتعددة، وصولاً إلى خلق هامش تَبصُّر أكبر بما يفتقر نقدنا إليه، ويحول دون خروجنا من دائرة الاستلاب والتبعية التي لا تضيف جديداً أو تخلق وعياً بالتجاوز.



